

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Storia dell'Arte**

**Ciclo XXIV**

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10/B1 - STORIA DELL'ARTE

**Settore Scientifico disciplinare:** L-ART/01 - STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE

**I manoscritti miniati dell'Illustratore nella cultura figurativa del secondo quarto  
del XIV secolo**

**Presentata da:** Gianluca del Monaco

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof.ssa Marinella Pigozzi**

**Prof. Daniele Benati**

**Esame finale anno 2012**



# Indice

1. L'Illustratore nella cultura figurativa del secondo quarto del Trecento: la vicenda degli studi	p. 1
2. L'Illustratore e la decorazione libraria a Bologna dagli anni venti agli anni quaranta del XIV secolo	p. 17
a. Gli anni venti: l'adesione alle novità giottesche dal Maestro degli Antifonari al Maestro del 1328	p. 17
b. Il tempo di Bertrando del Poggetto e gli anni trenta: la formazione dell'Illustratore	p. 37
c. La fine degli anni trenta: l'affermazione dell'Illustratore	p. 61
d. Gli anni quaranta: l'eredità dell'Illustratore e il Maestro del 1346	p. 76
3. Tipologie di codici e strategie d'illustrazione	p. 103
a. La decorazione dei <i>libri legales</i>	p. 106
b. La decorazione della <i>Commedia</i> Ricc. 1005	p. 126
4. I committenti e l'ambiente dei giuristi	p. 137
Catalogo	p. 155
Bibliografia	p. 257

Tavole

## 1. L'Illustratore nella cultura figurativa del secondo quarto del Trecento: la vicenda degli studi

L'opera dell'anonimo miniatore bolognese, riconosciuto da Lisetta Ciaccio in alcuni codici già attribuiti a Nicolò di Giacomo e denominato dalla studiosa 'Pseudo-Nicolò', fu presentata da Roberto Longhi, a cui si deve il felice soprannome di 'Illustratore', quale uno dei fatti centrali dell'affermazione della cultura figurativa del Trecento bolognese. Tuttavia, tale argomento non ha avuto finora uno studio complessivo approfondito, se si esclude la tesi di laurea rimasta inedita presentata da Giovanna Chiti nell'ormai lontano 1965<sup>1</sup>.

In un breve articolo del 1907 sulla rivista *L'Arte*, diretta da Adolfo Venturi, la Ciaccio riconobbe che le miniature del *Messale di Bertrand de Deux* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, ms. B.63) non potevano essere di mano di Niccolò di Giacomo<sup>2</sup>, a cui erano state attribuite in precedenza. Sulla base di differenze morfologiche la Ciaccio stabilì che le miniature del codice erano state eseguite da un artista più antico. Per ragioni di committenza la studiosa datava il *Messale* tra il 1346 e il 1350, pochi anni prima del Vat. lat. 1456, prima opera firmata e datata di Niccolò<sup>3</sup>. Al *Messale* la Ciaccio avvicinava una serie di manoscritti giuridici del fondo latino della Vaticana: Vat. lat. 1366, 1389, la cui pagina d'apertura era stata riprodotta in un'incisione già da Seroux d'Agincourt<sup>4</sup> come opera di Nicolò di Giacomo, 1409, 1430, 1436 e 2436<sup>5</sup>. Si veniva a costituire pertanto una nuova figura di miniatore, attiva poco prima degli inizi di Niccolò di Giacomo, a cui la studiosa dava il nome di 'Pseudo Nicolò'. La Ciaccio proponeva anche una prima scansione cronologica, ponendo il *Messale* alla fine della carriera

---

<sup>1</sup> CHITI, 1965-1966.

<sup>2</sup> CIACCIO, 1907, pp. 105-109.

<sup>3</sup> CIACCIO, 1907, p. 105.

<sup>4</sup> SEROUX D'AGINCOURT, 1823, vol. II, tav. 75.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 109. La studiosa aggiungeva tre figure miniate dell'ultimo quinterno della *Matricola della Società dei Toschi* e due iniziali miniate a c. 184v del corale XI, H, 3 della Biblioteca Estense di Modena, che rientrano tuttavia nell'opera di Niccolò di Giacomo.

del miniatore per la minore cura esecutiva e il Vat. lat. 1366 come opera più antica tra quelle note<sup>6</sup>. Un artista particolarmente affine allo Pseudo Nicolò, ma da esso distinguibile, era identificato nel miniatore della pagina d'apertura della *Matricola della Società dei Drappieri* del 1346, già attribuita a Nicolò<sup>7</sup>, al quale la studiosa riferiva anche il grande riquadro a c. 203r del Vat. lat. 1411<sup>8</sup>. Lo Pseudo Nicolò era considerato dalla Ciaccio un precedente importante per Nicolò e legato a quella che da lei era definita la fase di transizione della miniatura bolognese dalla maniera bizantineggiante della seconda metà del Duecento a Niccolò<sup>9</sup>. Il principale aspetto artistico messo in luce era «la freschezza e vivacità con cui rende i costumi e lo spirito della vita dei suoi tempi»<sup>10</sup>. Inoltre, venivano individuati alcuni elementi caratteristici come la fisionomia delle figure, la composizione naturalisticamente animata pur nelle irregolarità prospettiche e di disegno, gli stalli decorati con un cielo stellato, i fondali blu con ramagiate dorate o completamente dorati, gli angeli tetralati, i fregi con scene di vita quotidiana negli spazi tra testo e glossa, le cornici dei riquadri a volte decorate con caratteri cufici, che l'artista più anziano avrebbe lasciato in eredità a Niccolò e quindi alla miniatura bolognese della seconda metà del secolo<sup>11</sup>.

Nello stesso anno la ricostruzione della Ciaccio riceveva la 'consacrazione' della *Storia dell'arte italiana* di Aldolfo Venturi<sup>12</sup>, già prima di essere pubblicata.

Sempre sulle pagine de *L'Arte*, in un articolo sulla miniatura bolognese del Trecento uscito in due parti nel 1911, Erbach von Fürstenau<sup>13</sup> riprese l'intervento della Ciaccio per meglio definire e ampliare il corpus dello Pseudo Nicolò.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

<sup>7</sup> Vedi: MALAGUZZI VALERI, 1894, pp. 129-130.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>12</sup> VENTURI, 1907, pp. 1009, 1011.

<sup>13</sup> ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, pp. 8-15, 107-108.

All'Erbach si deve infatti l'attribuzione di tre codici che a lungo sono stati gli unici riferimenti cronologici sicuri per l'artista: il *Liber sextus* dell'abbazia di St. Florian in Austria (Stiftsbibliothek, ms. III.7)<sup>14</sup>, la cui commissione da parte del vescovo Alberto di Passau (morto nel 1342) era già stata resa nota dal Neuwirth<sup>15</sup>, mentre Malaguzzi Valeri<sup>16</sup> aveva attribuito il riquadro iniziale a Niccolò di Giacomo, il *Graziano* di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552)<sup>17</sup>, il *Liber sextus* e le *Clementine* della Biblioteca Capitolare di Padova (mss. A 24-25), dei quali il primo manoscritto porta la data 1343. L'Erbach riteneva praticamente contemporanei i codici giuridici riferiti al maestro dalla Ciaccio. Di quei manoscritti considerava però con riserva il Vat. lat. 1411 ed espungeva il Vat. lat. 1366, opera di mani diverse, nella quale soprattutto le scene marginali della c. 1r e il riquadro all'inizio della *causa* II (c. 97r) erano ritenute sotto l'influenza dell'artista, ma non autografe<sup>18</sup>. Inoltre, lo studioso tedesco tornava sul *Messale* vaticano per isolarvi l'intervento del giovane Nicolò di Giacomo nelle cornici delle miniature a piena pagina, collegandole a quelle effettivamente simili dell'*Offiziolo* di Kremsmünster, datato 1349, in cui riconosceva il primo codice miniato in autonomia da Nicolò<sup>19</sup>. L'Erbach arricchiva anche il catalogo del miniatore degli *Statuti* del 1346 con il Vat. lat. 2436 e il ms. 273 del Collegio di Spagna<sup>20</sup>. Per quanto riguarda la comprensione dell'arte dello Pseudo Niccolò, lo studioso sottolineava per la prima volta il legame tra l'artista e la tematica propria dei testi giuridici, apprezzandone la capacità unica di resa realistica delle scene di punizione<sup>21</sup>. Nonostante questo apprezzamento, l'Erbach giudicava

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>15</sup> NEUWIRTH, 1886, pp. 383-386.

<sup>16</sup> MALAGUZZI VALERI, 1894, pp. 124-125.

<sup>17</sup> ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 10.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 12, 107-108.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 9.

negativamente le forzature espressive del miniatore<sup>22</sup>, riflettendo il più generale svilimento della pittura bolognese del Trecento che sarebbe stato superato solo dall'intervento di Roberto Longhi. I contributi ravvicinati negli anni della Ciaccio e di Erbach von Fürstenau avevano quindi delineato la figura del principale innovatore della miniatura bolognese del Trecento. Erano presenti tutti gli elementi su cui Roberto Longhi poté offrire l'interpretazione critica fondamentale dell'opera dello Pseudo Nicolò all'interno del suo più generale ripensamento del ruolo originale di Bologna tra i centri della pittura italiana del Trecento.

Nel celebre corso universitario sulla pittura del Trecento nell'Italia settentrionale durante l'anno accademico 1934-1935 e nella successiva prefazione alla Mostra della pittura bolognese del Trecento del 1950, Longhi individuava il cuore del linguaggio dello Pseudo Nicolò, che proprio per l'esposizione del 1950 proponeva di chiamare «l'Illustratore», in una straordinaria capacità narrativa, grazie alla quale il maestro «andava illustrando i libri di culto e di legge come se avesse a mano i più affascinanti racconti popolari»<sup>23</sup>. In questa «inaudita vivacità rappresentativa e narrativa»<sup>24</sup> lo studioso riconosceva addirittura il «segreto di quel linguaggio corsivo, asintattico e vivacemente narrativo, che rimarrà modo fondamentale d'espressione in tutto il migliore Trecento bolognese»<sup>25</sup>. Infatti, andando per la prima volta oltre la tradizione di studi che sminuiva quello di Bologna come un Trecento minore e a ruota rispetto a Firenze e Siena, Longhi sintetizzava i caratteri originali dell'arte bolognese del XIV secolo negli accenti di un intuitivo verismo popolare di matrice romanica inseriti sullo sfondo d'irreale e lirico calligrafismo del gotico francese<sup>26</sup>. Se Vitale degli Equi appariva al Longhi il campione di un accordo miracoloso tra questi due poli, l'Illustratore era interpretato come artefice di «un incredibile documentario proverbiale che, più ancora che dal miniatore del Pantheon, par sorgere dagli 'enoj'

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>23</sup> LONGHI, 1950, ed. 1973, p. 159.

<sup>24</sup> IDEM, 1934-1935, ed. 1973, p. 24.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>26</sup> LONGHI, 1950, ed. 1973, p. 158.

più antichi della valle padana»<sup>27</sup>. Nell'ambito delle novità filologiche Longhi proponeva solo un'aggiunta al catalogo dell'artista, l'*Infortiatum* di Cesena (Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.1), esposto alla mostra del 1950 insieme ai due manoscritti padovani<sup>28</sup>. Longhi era inoltre il primo a ipotizzare i dati della formazione dell'artista, indicando miniature come quelle lombarde del *Pantheon* di Goffredo da Viterbo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 4895) e il rapporto con Vitale, di cui lo studioso ammetteva di non poter precisare il dare e l'avere a causa della mancanza di un grande ciclo pittorico del maestro databile agli anni trenta<sup>29</sup>.

Il merito riconosciuto della lettura di Longhi è stato di aver offerto una chiave di lettura della modalità originale con cui la pittura e la miniatura bolognesi della prima metà del Trecento interagirono con la svolta epocale che Giotto aveva impresso e stava imprimendo alle arti figurative in Italia. Mi sembra tuttavia che resti ancora oggi da chiarire nei suoi termini storici quella «verità empiricamente intuita e scheggiata»<sup>30</sup> che è probabilmente il tratto distintivo dell'arte del Trecento bolognese e che Longhi faceva risalire appunto allo «spirito ancora vigente dell'arte romanica»<sup>31</sup>. L'ipotesi che proporrò nel corso della tesi, limitandomi in questa circostanza all'ambito della miniatura, è che lo sviluppo di tale linguaggio icastico sia stato favorito dalle funzioni di visualizzazione narrativa del diritto che la decorazione libraria adempiva in qualità di supporto visivo didattico-mnemonico all'interno dei codici giuridici prodotti nel centro universitario bolognese<sup>32</sup>. Inoltre, Longhi sintetizzava nell'espressione memorabile «su quei suoi fondi astratti una vera

---

<sup>27</sup> LONGHI, 1950, ed. 1973 p. 160.

<sup>28</sup> LONGHI, 1950, p. 38, nn. 166-168.

<sup>29</sup> LONGHI, 1934-1935, ed. 1973, pp. 24-25.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>31</sup> LONGHI, 1934-1935, ed. 1973, p. 15.

<sup>32</sup> Una relazione fra l'immaginario «fisicamente immediato» della pittura del Trecento bolognese e la decorazione dei manoscritti giuridici, «dove i miniatori venivano chiamati a trasformare in esempi visibili, come fossero vissuti per strada, i casi previsti nei libri dei giuristi, fino all'apice toccato dall'«Illustratore», che fu uno dei massimi artisti del suo tempo», è stata suggerita da: FERRETTI, 2007, pp. 149-150.

lanterna magica della vita bolognese del Trecento»<sup>33</sup> l'apparente ambiguità tra verità di vita dei particolari e irrealtà visionaria dell'insieme di cui l'Illustratore, come lo stesso Vitale, fanno un tema ricorrente del proprio linguaggio maturo. Anche su quest'aspetto fondamentale si tornerà in maniera più estesa.

La difficoltà di ricezione degli studi sulla nuova personalità artistica dell'Illustratore è testimoniata dalle due grandi mostre di manoscritti miniati che si organizzarono in Italia nel secondo dopoguerra: la *Mostra di manoscritti e incunaboli del "Decretum Gratiani"* del 1952, dove era esposto il *Graziano* di Monaco con un'attribuzione delle miniature dell'Illustratore alla bottega di Nicolò di Giacomo<sup>34</sup>, e la *Mostra storica nazionale della miniatura* dell'anno seguente, che presentava l'*Infortiatum* di Cesena riferendo la decorazione miniata a un precedente di Nicolò, mentre le pagine miniate dei due codici di Padova erano correttamente attribuite allo Pseudo-Nicolò<sup>35</sup>. D'altra parte, Pietro Toesca<sup>36</sup>, nel suo fondamentale libro sul *Trecento*, appena un anno dopo la mostra del 1950, rifiutava l'esistenza stessa dello Pseudo Nicolò e riteneva le miniature dei codici raccolti dalla Ciaccio esempi degli inizi di Nicolò stesso. Ancora nel 1975, nel suo monumentale studio sulle miniature del *Decretum Gratiani*, Anthony Melnikas<sup>37</sup> considerava la decorazione del *Graziano* di Monaco un'opera giovanile di Nicolò di Giacomo. Bisognerà attendere la fine degli anni settanta e i contributi di Alessandro Conti<sup>38</sup>, Francesca d'Arcais<sup>39</sup> ed Elly Cassee<sup>40</sup> per una ripresa ragionata degli studi sull'Illustratore secondo le aperture offerte da Longhi. Gli specialisti della miniatura erano stati anticipati proprio da uno

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>34</sup> *Mostra...*, 1952, p. 36, n. 6.

<sup>35</sup> *Mostra...*, 1953, pp. 137-140, nn. 195, 197-198.

<sup>36</sup> TOESCA, 1951, p. 838 e nota 45.

<sup>37</sup> MELNIKAS, 1975, pp. 49, 52-53.

<sup>38</sup> CONTI, 1978; CONTI, 1979; CONTI, 1981a; CONTI, 1981b.

<sup>39</sup> D'ARCAIS, in ABATE, LUISETTO, 1975, pp. 729-736; D'ARCAIS, 1977; D'ARCAIS, 1978.

<sup>40</sup> CASSEE, 1977; CASSEE, 1979; CASSEE, 1980.

degli allievi più brillanti di Longhi, Luciano Bellosi<sup>41</sup>, che, nella magistrale monografia dedicata all'autore dell'affresco del *Trionfo della morte* del Camposanto di Pisa, finalmente identificato col fiorentino Buonamico Buffalmacco, aveva voluto vedere nell'Illustratore una delle personalità più interessanti che Buffalmacco avrebbe potuto incontrare a Bologna qualche anno prima del 1336 del soggiorno pisano, per «la vivacità del racconto, il carattere immediato ed estemporaneo della figurazione...particolarmente congeniali a Buffalmacco»<sup>42</sup>. Inoltre, Bellosi<sup>43</sup> richiama l'attenzione su un dettaglio sfuggito agli studiosi: la compresenza in entrambi gli artisti del motivo rarissimo degli angeli tetralati. L'importante nodo dei rapporti tra l'Illustratore e Buffalmacco individuato dallo studioso toscano non è stato successivamente affrontato con l'attenzione che avrebbe meritato. Per questo motivo tornerò più approfonditamente sul problema alla fine del prossimo capitolo. Prima di Bellosi, Maria Walcher Casotti<sup>44</sup>, in uno studio sulla miniatura trecentesca a Venezia, aveva suggerito un'ipotesi sulla formazione dell'Illustratore in ambito padovano che sarebbe stata uno dei principali punti di discussione negli interventi sull'artista.

Infatti, la d'Arcais<sup>45</sup> riprendeva approfonditamente la proposta della Walcher Casotti in due pubblicazioni del 1975 e del 1977, nelle quali proponeva una nuova attribuzione all'Illustratore. Nella schedatura delle miniature della Biblioteca del Santo di Padova e in un articolo su *Arte Veneta*, la d'Arcais restituiva all'Illustratore le iniziali istoriate in due libri di coro della Biblioteca Antoniana, sulla base di confronti con l'*Infortiatum* di Cesena e collocava questo raggruppamento all'inizio dell'attività dell'artista, nella prima metà degli anni trenta. Proprio l'attribuzione delle iniziali antoniane offriva alla studiosa l'occasione per ipotizzare che l'Illustratore si fosse formato a Padova in rapporto con il Maestro degli Antifonari della Cattedrale, verso i quali la serie liturgica trecentesca del Santo è evidentemente

---

<sup>41</sup> BELLOSI, 1974, ed. 2003, pp. 92-96.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 93-96.

<sup>44</sup> WALCHER CASOTTI, 1962, p. 31.

<sup>45</sup> D'ARCAIS, in ABATE, LUISETTO, 1975, pp. 729-736; D'ARCAIS, 1977.



debitrice. Fra l'altro, qualche anno prima la d'Arcais aveva sostenuto l'origine padovana del Maestro degli Antifonari in virtù della riproposizione quasi letterale di alcune delle composizioni giottesche della Cappella Scrovegni<sup>46</sup>. L'ipotesi 'padovana' si rafforzava l'anno seguente con l'attribuzione agli inizi dell'Illustratore delle iniziali istoriate di una celebre *Commedia* miniata, il ms. 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, contenente l'*Inferno* e il *Purgatorio*<sup>47</sup>. Le miniature erano state attribuite all'artista già da Giovanna Chiti<sup>48</sup> nella sua tesi di laurea su segnalazione di Longhi. La Chiti aveva notato che il copista del Ricc. 1005 e del *Paradiso* Braidense ad esso collegato che sottoscrive con il nome di Galvano il colophon del codice milanese poteva essere un Galvano di Maestro Mascio da Bologna, documentato come *miniator* a Padova il 7 gennaio 1347<sup>49</sup>, e che il miniatore del Ricc. 1005, cioè l'Illustratore, poteva essere identificato nel figlio Tommaso di Galvano, attestato come *magister* e *miniator* anch'egli a Padova il 17 aprile 1347<sup>50</sup>. Un altro Galvano di Bologna, forse il figlio di Tommaso, era attestato nuovamente a Padova in un pagamento per alcuni codici di diritto canonico del 15 aprile 1378 da parte di un Nicola arcidiacono di Esztergom, ritenuto il medesimo committente dei mss. A 24 e A 25 di Padova<sup>51</sup>. Per la d'Arcais la conferma di quest'osservazione offriva un sostegno anche biografico al rapporto dell'Illustratore con Padova. Tuttavia, la principale ragione della lettura della d'Arcais consisteva nella netta plasticità giottesca di alcune figure dei libri del Santo, estranea a Bologna. La studiosa riconosceva però già le prime avvisaglie degli affondi individuanti e

---

<sup>46</sup> D'ARCAIS, 1974.

<sup>47</sup> D'ARCAIS, 1978.

<sup>48</sup> CHITI, 1965-1966.

<sup>49</sup> Vedi: ASP, Diplomatico, LXIX, perg. 7511; PAGNIN, 1933, p. 18.

<sup>50</sup> Vedi: ASP, Notarile, vol. 167, c. 123; SAMBIN, 1950, pp. 237-238.

<sup>51</sup> Vedi: ASP, Notarile, vol. 35, c. 51. Sambin aveva invece ipotizzato in precedenza che lo stesso Galvano figlio di Tommaso citato nel documento del 1378 fosse il copista o l'autore delle miniature del *Liber sextus* A.24 di Nicola di Esztergom a Padova. SAMBIN, 1950, p. 240, nota 1. Bisogna escludere che il Nicola di Esztergom del documento datato 1378 sia lo stesso che commissiona i due codici di Padova, in quanto, come si dirà, il secondo corrisponde a Nicola Vasari, morto nel 1358.

dell'espressività pungente della fase più tipica dell'artista, paragonabili alla pittura contemporanea del Maestro del 1333 e di Vitale e più accentuati nella *Commedia* e nel manoscritto di Cesena.

Negli stessi anni Alessandro Conti contribuiva in maniera decisiva ad inserire l'Illustratore nel contesto della «miniatura bolognese nel periodo che vede formarsi uno stile giottesco»<sup>52</sup>, nella prima metà del Trecento, una fase a cui Conti diede la prima sistemazione ragionata nella celebre monografia del 1981<sup>53</sup>, dopo gli studi pionieristici di Malaguzzi Valeri<sup>54</sup>, Venturi<sup>55</sup>, Erbach<sup>56</sup> e Toesca<sup>57</sup>. Conti definiva le origini stilistiche dell'Illustratore proprio nella cultura giottesca originale dei miniatori bolognesi dei primi tre decenni del secolo, particolarmente legata al Giotto degli Scrovegni. Tra i vari artisti anonimi individuati Conti riconduceva la formazione dell'Illustratore all'ambito del 'Maestro del 1328', il miniatore della *Matricola dei merciai* del 1328, riconosciuto anche come collaboratore dell'Illustratore nella pagina d'apertura del Vat. lat. 1366<sup>58</sup>. All'interno del libro del 1981, nella prima ricostruzione completa dell'opera del maestro dopo gli articoli della Ciaccio e dell'Erbach<sup>59</sup>, Conti accoglieva il riferimento della *Commedia* e dell'*Infortiatum* di Cesena agli esordi dell'Illustratore nei primi anni trenta e aggiungeva tre iniziali con figure in un *Aristotele* della Vaticana (ms. Urb. lat. 216). Gli inizi dell'artista erano individuati in due iniziali all'interno dei libri di coro della Cattedrale di San Pietro della fine degli anni venti<sup>60</sup>, mentre non era accettata la proposta della d'Arcais in merito ai libri di coro del Santo, del resto postdatati da

---

<sup>52</sup> CONTI, 1978, p. 87.

<sup>53</sup> CONTI, 1981a, pp. 55-85.

<sup>54</sup> MALAGUZZI VALERI, 1896, pp. 257-260.

<sup>55</sup> VENTURI, 1907, pp. 1003-1014.

<sup>56</sup> ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, pp. 1-10.

<sup>57</sup> TOESCA, 1951, pp. 834-836.

<sup>58</sup> CONTI, 1978, p. 87.

<sup>59</sup> CONTI, 1981a, pp. 85-95.

<sup>60</sup> Ivi, p. 80.

Conti agli anni tra il 1343 e il 1345<sup>61</sup>. Conti inseriva tra le prime opere dell'Illustratore anche il famoso *Codex* Vat. lat. 1430. Alla metà degli anni trenta venivano invece datati il grande riquadro col *Martirio di Santo Stefano* di St.-Florian e la decorazione del Vat. lat. 1366, dove l'artista appare «all'apice della sua forza di caratterizzazione e della sua vivacità narrativa»<sup>62</sup>. Nel Vat. lat. 1366 Conti poteva inoltre individuare le diverse personalità dei collaboratori, tra cui soprattutto il Maestro degli Antifonari e il 'Maestro del Graziano di Parigi', ricostruito a partire dal *Decretum Gratiani* della Bibliothèque Nationale (ms. n.a.l. 2508). Posteriori erano invece ritenuti il Vat. lat. 1389, il *Graziano* di Monaco, in cui nel riquadro iniziale era isolato un collaboratore, attivo anche nelle *Decretali* Pal. lat. 636, e il Vat. lat. 1409. Le miniature di quest'ultimo manoscritto e quelle del Vat. lat. 1436 erano datate da Conti intorno al 1340 per una regolarizzazione che già orienta verso i due codici padovani del 1343. Nelle due pagine miniate di Padova Conti vedeva una rinnovata regolarità giottesca che riferiva ad un viaggio a Padova, a cui lascerebbe pensare anche l'identificazione con Tommaso di Galvano, alla quale però lo studioso guardava con prudenza. Dopo il 1343 Conti registrava l'improvvisa 'scomparsa' dell'Illustratore come miniatore principale. Il suo ruolo è assunto dal Maestro del 1346, che procede «lungo la linea di maggiore regolarità giottesca»<sup>63</sup>. Tuttavia, l'Illustratore era ritrovato da Conti in alcuni interventi minori nei codici miniati dal più giovane seguace: in un riquadro nei *Graziano* Urb. lat. 161 e di Ginevra, negli *arbores* delle *Decretali* di Weimar (n. II.8). Conti introduceva la questione della presenza della bottega dell'Illustratore dal Vat. lat. 1389 in avanti. Infatti, in quest'ultimo manoscritto, nel *Graziano* di Monaco, nel Vat. lat. 1409 e nel Vat. lat. 1436, l'Illustratore sarebbe assistito da collaboratori strettamente a lui subordinati, i quali rendono più pesanti e schematici i modi del maestro. L'Illustratore e con lui il Maestro del 1328 avrebbero quindi introdotto la forma tipica della bottega pittorica trecentesca nella miniatura bolognese<sup>64</sup>. Questi collaboratori sarebbero presenti da

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 93 e nota 45.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp.

solì nel Pal. lat. 636, nei due riquadri maggiori del Vat. lat. 1411, avvicinati all'Urb. lat. 161, e subordinati al Maestro del 1346 nel *Messale di Bertrand de Deux*, che veniva quindi per la prima volta escluso dal catalogo dell'Illustratore. Nella bottega dell'Illustratore Conti non vedeva la presenza del giovane Nicolò di Giacomo, così da far pensare che potesse esser stato il Maestro del 1346 il tramite dei rapporti di dipendenza con l'Illustratore<sup>65</sup> che erano stati notati fin dalla Ciaccio.

La d'Arcais e Conti hanno quindi posto i punti principali su cui si sono orientati gli studi successivi sull'Illustratore: il problema della formazione in rapporto alla miniatura di stile giottesco tra Bologna e Padova, l'ipotesi dell'identificazione con Tommaso di Galvano, la partecipazione della bottega sottoposta al controllo del maestro nella decorazione dei manoscritti più tardi e il passaggio al Maestro del 1346 e a Nicolò di Giacomo.

Su una linea diversa si sono collocati invece i contributi dell'olandese Elly Cassee, in particolare nel volume del 1980 dedicato al *Messale di Bertrand de Deux*. La Cassee è infatti ritornata con decisione alla ricostruzione della Ciaccio, riproponendo la denominazione di Pseudo-Niccolò e concentrando l'opera dell'artista intorno al *Messale* dell'Archivio di San Pietro, da lei datato tra il 1338 e il 1348<sup>66</sup>. Oltre che riunire i codici divisi da Conti tra l'Illustratore, i collaboratori della sua bottega e tra questi ultimi soprattutto il Maestro del 1346<sup>67</sup>, la Cassee compiva un autentico gioco acrobatico nell'associare al suo Pseudo Niccolò il nome dell'Andrea che firma sul margine inferiore la c. 11r dell'*Offiziolo* di Kremsmünster (n. II.e) e, a suo dire, anche il grande riquadro d'apertura dell'Urb. lat. 161. Naturalmente questo Andrea sarebbe stato una persona diversa dal pittore Andrea dei Bartoli, con il quale si conveniva e si conviene ancor oggi identificarlo<sup>68</sup>. La posizione di Elly Cassee è rimasta isolata. Già nel 1981 Conti respingeva le sue ipotesi in una recensione sulle pagine del *Bollettino d'arte*. Alla studiosa olandese va però riconosciuta l'accrescimento del catalogo dell'Illustratore con due manoscritti conservati nei Paesi

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>66</sup> CASSEE, 1980, pp. 19-32.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 113-117.

<sup>68</sup> Vedi: MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004.

Bassi: il *Digestum Vetus* (I.25), da cui mancano alcuni ritagli, dei quali due ad Amsterdam (n. I.25.b-c) erano noti alla Cassee, e l'*Infortiatum* di Roermond (n. I.26), quest'ultimo già attribuito a Nicolò di Giacomo<sup>69</sup>.

Gli anni ottanta e novanta hanno visto due nuove proposte di attribuzione: le miniature del *Parvum Volumen* di Edimburgo (n. I.13), a cui Robert Gibbs ha fatto riferimento in un intervento del 1992<sup>70</sup>, e del *Digestum Novum* della British Library (n. II.6), restituito agli inizi dell'Illustratore dalla d'Arcais<sup>71</sup> sulla base di confronti con l'*Infortiatum* di Cesena. Rispetto alla questione dell'identità biografica dell'artista, Robert Gibbs<sup>72</sup> ha inoltre precisato che colui che trascrisse il testo della *Commedia* fu più verosimilmente lo *scriptor* Galvano di Rinaldo da Vigo, presente a Bologna nel 1314<sup>73</sup>, nel 1328<sup>74</sup>, ed il 28 marzo 1347, quando fece testamento, designando quali eredi universali i figli Filippo, Orazio, Tommaso e Simone<sup>75</sup>. Gibbs riprendeva un'osservazione della Cassee<sup>76</sup>, che tuttavia aveva per questo motivo escluso che il Tommaso di Galvano attestato a Padova fosse il figlio del copista della *Commedia* e che quindi potesse essere l'Illustratore. Al contrario Gibbs ha mantenuto l'identificazione tra questo Tommaso di Galvano e il figlio omonimo di Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna come *dominus* e *miniator* nelle venticinque della cappella di San Giacomo dei Carbonesi del 1334<sup>77</sup> e del 1341<sup>78</sup>.

---

<sup>69</sup> Ivi, pp. 113, 117.

<sup>70</sup> GIBBS, 1996-1997, pp. 210, fig. 5, 211.

<sup>71</sup> D'ARCAIS, 1988.

<sup>72</sup> GIBBS, 1984, p. 639.

<sup>73</sup> Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, b. VII, San Simone dei Maccagnani; FILIPPINI, ZUCCHINI, 1947, p. 71.

<sup>74</sup> Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, b. VII, Sant'Andrea degli Ansaldi.

<sup>75</sup> Vedi: ASB, Demaniale, San Domenico, 192/7526; FILIPPINI, ZUCCHINI, 1947, p. 72.

<sup>76</sup> CASSEE, 1980, p. 30. In realtà, già Giovanni Livi aveva suggerito il nome di Galvano di Rinaldo, ma quest'ipotesi era rimasta confinata negli studi danteschi. Vedi: LIVI, 1918, pp. 51-52; ID., 1921, pp. 41-43; SACCENTI, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 1971, p. 92.

<sup>77</sup> Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, b. VII, San Giacomo dei Carbonesi.

<sup>78</sup> Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, b. VIII, San Giacomo dei Carbonesi; FILIPPINI, ZUCCHINI, 1947, p. 227.

Galvano di Mascio potrebbe essere stato invece il figlio di Tommaso<sup>79</sup>. A parere di Gibbs si potrebbe quindi continuare a sostenere l'ipotesi della Chiti, con tali precisazioni. Un'alternativa a Tommaso sarebbe per Gibbs l'altro figlio Simone, ricordato come *dominus* e *miniator* nelle venticinque della cappella di San Martino dei Santi dal 1328 al 1346<sup>80</sup>. Tuttavia, mi sono accorto che questo Simone è detto «*quondam domini Galvani*» nel 1331 e nel 1338<sup>81</sup>. Pertanto, non poteva essere il figlio di Galvano di Rinaldo<sup>82</sup>. Il punto che a mio parere rende debole quest'ipotesi d'identificazione rimane il fatto che si basa su una congettura priva di evidenze, ossia che il decoratore della *Commedia* Riccardiano 1005, l'Illustratore, fosse il figlio dello *scriptor* che ne copiò il testo.

Mentre la d'Arcais<sup>83</sup> ha continuato a sostenere la centralità di Padova nella formazione dell'Illustratore e la sua presenza nella serie liturgica del Santo<sup>84</sup>, la posizione a favore della priorità del contesto bolognese è stata tenuta negli ultimi anni da Massimo Medica<sup>85</sup>, a partire dall'ulteriore approfondimento della miniatura bolognese nella fase di formazione del suo linguaggio trecentesco tra i modelli giotteschi e gli influssi del gotico d'oltralpe, tenendo conto dello sviluppo analogo e parallelo della pittura su tavola e su muro. In occasione della mostra sui *Corali miniati* della diocesi di Faenza<sup>86</sup>, Medica<sup>87</sup> ha richiamato l'attenzione sul legame tra l'aspra e impuntata espressività visibile già nelle prime opere dell'Illustratore con i

---

<sup>79</sup> Vedi: CASSEE, 1980, p. 30.

<sup>80</sup> Nel 1333 e nel 1342 è registrato come *scriptor*, nel 1346 come *dominus bedellus*. Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, San Martino dei Santi, bb. VII-VIII.

<sup>81</sup> Vedi: ASB, Capitano del Popolo, venticinque, San Martino dei Santi, bb. VII-VIII.

<sup>82</sup> È vero tuttavia che nel 1342 è di nuovo chiamato *magistri Galvani*. Ci troviamo di fronte a due diversi Simone di Galvano nella stessa parrocchia o si tratta di un'imprecisione?

<sup>83</sup> D'ARCAIS, in *La miniatura a Padova...*, 1999, pp. 121-124, nn. 37, 38.

<sup>84</sup> Contro quest'attribuzione, a favore di un miniatore vicino piuttosto al Maestro del 1328, si è invece dichiarata di recente Giordana Mariani Canova. MARIANI CANOVA, 1992, p. 386.

<sup>85</sup> MEDICA, 1990; MEDICA, 2000a; MEDICA, 2004, *ad vocem*, in *Dizionario...*, p. 361; MEDICA, 2005a; MEDICA, 2005b.

<sup>86</sup> *Corali...*, 2000.

<sup>87</sup> Medica, 2000a, p. 87.

modi del miniatore che dipinge l'iniziale con la *Crocifissione* nel corale D di Santa Maria dei Servi, già individuato da Conti<sup>88</sup>. Medica ha quindi mostrato l'importanza anche per la miniatura della corrente più aspramente espressiva, con influssi del gotico francese, rappresentata a Bologna dal singolare trittico del Louvre datato 1333<sup>89</sup>. Per quanto riguarda la discussione degli inizi dell'artista tra Bologna e Padova, mi sembra che un ultimo utile contributo è stato portato da Federica Toniolo<sup>90</sup>, nel momento in cui ha posto in luce la svolta decisiva che ha significato per la miniatura bolognese il probabile passaggio per Padova di alcuni miniatori provenienti da Bologna, come Nerio e il Maestro degli Antifonari, in occasione dell'interdetto pontificio su Bologna del 1306. La Toniolo ha così fatto notare che l'importanza di Padova per la miniatura bolognese, tale da far ipotizzare la formazione in questa città di miniatori come il Maestro degli Antifonari o l'Illustratore, è stata dovuta alla periodica migrazione verso la città veneta, con successivo ritorno in patria, di miniatori bolognesi, che si trovavano quindi a contatto con un ambiente fortemente caratterizzato dall'eredità giottesca.

L'Illustratore è comparso raramente in collezioni e vendite di ritagli miniati, probabilmente anche per non aver lavorato in libri di coro, da cui provengono la maggior parte di questi oggetti. Gli unici due esempi finora noti sono stati pubblicati recentemente: un riquadro proveniente dal *Digestum Vetus* di Roermond acquistato dal Getty Museum di Los Angeles (n. I.25.e) e due iniziali da una copia perduta di *Decretali* in una collezione austriaca (n. I.2)<sup>91</sup>.

L'aspetto più nuovo introdotto nel dibattito critico sull'Illustratore e la miniatura bolognese della prima metà del Trecento negli ultimi anni è stato lo studio dell'illustrazione dei manoscritti giuridici, avviato in ambito anglo-americano. Si tratta di una nuova frontiera che può fornire strumenti efficaci per comprendere meglio l'opera di artisti che hanno operato soprattutto sui *libri legales*, della cui

---

<sup>88</sup> CONTI, 1981a, p. 78. Per la ricostruzione della personalità di questo miniatore vedi: MEDICA, 1990, pp. 101-105; MEDICA, 2000a, pp. 85-87.

<sup>89</sup> MEDICA, 2000a, p. 87; MEDICA, 2005a, p. 91.

<sup>90</sup> TONIOLO, 2007, pp. 114-116.

<sup>91</sup> Vedi: DE VEER-LANGEZAAL, 1992; ZEILEIS, 2009, pp. 111-113.

trascrizione e decorazione Bologna era il principale centro europeo. Pur non essendone forse coscienti, i promotori di quest'indirizzo hanno ripreso in qualche modo l'ammirazione dei primi studiosi dell'Illustratore, in particolare Longhi, per la capacità dell'artista di rappresentare con vivace e accattivante gusto narrativo le tematiche complesse dei testi giuridici.

Gli autori che si stanno occupando con maggiore attenzione di questi temi sono Robert Gibbs e Susan L'Engle. Gibbs<sup>92</sup> ha iniziato prendendo in esame lo sviluppo della pittura di paesaggio nelle illustrazioni di alcuni passaggi del diritto civile sulla proprietà all'interno dei manoscritti giuridici bolognesi, tra cui l'*Infortiatum* di Cesena, il *Digestum* di Londra e il *Volumen* di Edimburgo dell'Illustratore. Successivamente si è concentrato sui rapporti tra le allegorie della Giustizia ad apertura del libro I del *Digesto*, compreso il Vat. lat. 1409, e l'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti<sup>93</sup>. L'interesse più recente dello studioso si è orientato sulla decorazione delle *Decretali*, di cui ha affrontato lo sviluppo della struttura della decorazione sulle pagine d'apertura dei libri e della composizione delle scene. In uno di quest'interventi, in occasione del convegno romano *Decretales pictae* (2010), Gibbs<sup>94</sup> ha anche restituito all'artista un riquadro nelle *Decretali* di Angers (n. I.1), datate 1343. Più estese sono state le ricerche della L'Engle<sup>95</sup> per la propria tesi di dottorato, dedicata alla miniatura nei manoscritti giuridici bolognesi tra il 1250 e il 1350, in parte presentate in una mostra a Cambridge, curata insieme a Gibbs. La L'Engle si è occupata dell'illustrazione di numerosi luoghi del diritto canonico e civile, ragionando soprattutto sull'evoluzione dell'aspetto d'insieme della decorazione delle pagine d'apertura di alcuni testi, in particolare le *Decretali*, e sull'iconografia. Un suggerimento d'indagine presentato dalla studiosa americana due anni fa nel convegno *Decretales pictae* che ritengo particolarmente degno di sviluppo è quello di valutare come i cambiamenti nella struttura della decorazione e nell'iconografia di alcuni luoghi significativi del *Liber extra* abbiano rispecchiato

---

<sup>92</sup> GIBBS, 1996-1997.

<sup>93</sup> GIBBS, 2007.

<sup>94</sup> GIBBS, 2012, pp. 124-125.

<sup>95</sup> L'ENGLE, 2000.



cambiamenti del pensiero telogico e politico-giuridico contemporaneo<sup>96</sup>. Per quanto possibile ho cercato d'interrogarmi su simili questioni nel corso della tesi.

I contributi di Gibbs e della L'Engle non hanno però mirato ad un effettivo approfondimento della comprensione degli artisti autori delle miniature considerate e quindi anche dell'Illustratore. Rimane la questione di come il linguaggio artistico dei miniatori abbia risposto all'esigenze specifiche dell'illustrazione giuridica. Come anticipato, ho cercato di proporre delle possibili interpretazioni di questo rapporto, che mi sembra determinante per la conoscenza di un contesto storico e artistico come quello di Bologna tra Duecento e Trecento, quando la trascrizione, la decorazione, l'acquisto e l'uso dei manoscritti giuridici doveva svolgere un ruolo centrale a causa della presenza dello Studio.

---

<sup>96</sup> L'ENGLE, 2012, pp. 41-43.

## 2. L'Illustratore e la decorazione libraria a Bologna dagli anni venti agli anni quaranta del XIV secolo

Le uniche opere datate dell'Illustratore risalgono tutte ai primi anni quaranta del Trecento e mostrano il linguaggio dell'artista già pienamente formato. Il percorso del maestro si svolge in un periodo antecedente nel corso degli anni trenta ed ha il suo punto di partenza nell'ambiente dei miniatori bolognesi che dal decennio precedente avevano cominciato a tenere conto delle novità di Giotto in maniera più consapevole dopo le prime aperture di Nerio e del Maestro degli Antifonari di Padova.

### a. Gli anni venti: l'adesione alle novità giottesche dal Maestro degli Antifonari al Maestro del 1328

All'inizio del secondo quarto del XIV secolo, Bologna si presentava come il principale centro europeo di produzione e decorazione libraria insieme a Parigi. Le fortune della città in questo ambito risalivano al secolo precedente e alla fioritura degli studi universitari. Culla dello *ius commune*, frequentata da scolari e docenti di tutta Europa per il prestigio delle scuole giuridiche del suo *Studium*, Bologna si era affermata come il maggior centro di produzione di codici giuridici nel corso del XIII secolo, anche se già alcuni esemplari del XII secolo possono esservi riferiti<sup>1</sup>. I manoscritti giuridici erano eseguiti in quantità relativamente grande dagli *scriptoria* professionali cittadini secondo il sistema della *pecia*, inventato verosimilmente proprio a Bologna<sup>2</sup>. La grande maggioranza dei *libri legales* non erano decorati mediante interventi *de pennello*, ma al massimo ricevevano una decorazione per mezzo d'inchiostri colorati. In alcuni casi, però, un ricco committente poteva desiderare il possesso di un libro più o meno sontuosamente ornato, *litteris aureis*, da

---

<sup>1</sup> Vedi BOSI, 2000, pp. 53-54; BOSI, in *Duecento...*, 2000, pp. 57-61, nn. 15-16; MEDICA, 2000b, pp. 109-110.

<sup>2</sup> La letteratura sull'argomento è sterminata. Per una trattazione complessiva si vedano almeno: DESTREZ, 1935; SOETERMEER, 1997.

utilizzare in rare occasioni come raffinato strumento di studio e insieme oggetto simbolico della sacralità del diritto e del prestigio dei suoi scienziati e operatori<sup>3</sup>. Accanto ai codici giuridici, vanno considerati come prodotti legati all'ambiente universitario i testi medici e filosofici, a volte anch'essi miniati con iniziali istoriate, che presentano il ritratto dell'autore in atto di scrivere o di fare lezione, e soprattutto le Bibbie, studiate nelle scuole teologiche degli ordini mendicanti e note in alcuni esemplari di eccezionale sontuosità.

Nello studio della miniatura medievale è bene tenere presente la variazione dei caratteri della decorazione in rapporto alle tipologie testuali, secondo un'effettiva gerarchia di prestigio. Le Bibbie erano i testi più importanti e per questo più preziosamente miniati. I libri di coro e gli altri libri liturgici erano immediatamente più in basso nella scala di valori. I libri di legge occupavano una posizione intermedia prima della letteratura relativa alle 'arti' e alle opere d'intrattenimento<sup>4</sup>. Tuttavia, alcuni testi dei *corpora* giuridici come il *Decretum* o il *Digestum Vetus* potevano ospitare una decorazione di prestigio quasi pari alle Bibbie e ai libri liturgici, in virtù della considerazione del diritto come analogia della volontà di Dio. D'altra parte, per comprendere lo stretto rapporto tra decorazione e carattere del testo bisogna avere in mente la funzione primaria della miniatura medievale, che consiste nel catturare visivamente l'attenzione del lettore e dirigerla sui contenuti del testo. Gli artisti e i committenti di un libro decorato non avrebbero realizzato un'opera di miniatura, se non avessero sentito il bisogno di segnalare visivamente l'articolazione gerarchica dei contenuti del testo e di esaltarne il valore, di renderlo più prezioso e significativo. cioè di mettere in luce il testo, di 'alluminare', grazie all'attrattiva esercitata dalla bellezza visiva sull'osservatore. Fu infatti convinzione diffusa durante tutta l'epoca medievale che la bellezza visiva di un oggetto non dovesse offrire solamente un piacere momentaneo all'occhio, ma anzi andasse contemplata quale parte integrante della dinamica di rivelazione e memorizzazione del significato che l'artista avesse voluto presentare attraverso quella data forma visiva, rispondendo alle esigenze del

---

<sup>3</sup> Vedi: JACOB, 1994, pp. 168-169.

<sup>4</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 47-48.

pubblico e della committenza. *Au moyen âge, toute forme est le vêtement d'une pensée. On dirait que cette pensée travaille au dedans de la matière et la façonne*, scrive Emile Mâle<sup>5</sup>. Oggi, dopo gli studi di storia dell'immagine sviluppatasi negli ultimi decenni grazie ad autori quali Baschet, Belting, Camille e Schmitt, si dovrà precisare che tale significato si rendeva intellegibile nell'interazione tra la forma dell'oggetto e la funzione che esso veniva ad avere in un determinato contesto ricettivo<sup>6</sup>.

Per queste ragioni nell'esposizione di questo capitolo è mia intenzione intersecare la linea più tradizionale dello svolgimento cronologico con una classificazione per tipologia di codice e quindi di decorazione relativa.

Il testo più riccamente decorato tra i libri giuridici era il *Decretum Gratiani*, la collezione sistematica dei canoni della Chiesa formata dal monaco Graziano a Bologna a metà del XII secolo<sup>7</sup>. Agli anni venti del Trecento si datano alcune importanti copie miniate bolognesi del *Decretum*.

Il ms. K.I.3 della Biblioteca degli Intronati di Siena è arricchito da riquadri istoriati larghi quanto una colonna di testo all'inizio di tutte le *causae* in cui è suddivisa l'opera e da due grandi riquadri larghi due colonne di testo all'inizio delle *Distinctiones* e della *Causa II*, dove inizia la seconda parte del *Decretum*<sup>8</sup>. Questa struttura della decorazione è caratteristica per il testo di Graziano a partire dalla fine del XIII secolo. Sembra essere stata introdotta dal miniatore principale che decora il *Graziano* Vat. lat. 1375, identificato da alcuni con lo Jacopino da Reggio che sottoscrive il volume nel colophon<sup>9</sup>. In ogni caso, egli coincide con l'autore della decorazione della Bibbia Lat. 18 di Parigi (BnF, ms. Lat. 18), motivo per cui si è

---

<sup>5</sup> MÂLE, 1958, p. VIII.

<sup>6</sup> Per un resoconto vedi: BASCHET, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 1991-2002, vol. VII, 1996, pp. 335-342.

<sup>7</sup> Vedi: MELNIKAS, 1975, pp. 11-17.

<sup>8</sup> Vedi: VAILATI VON SCHOENBURG WALDENBURG, 1996, pp. 82-83; EAD., in *Lo studio...*, 1996, pp. 111-114, n. 4.

<sup>9</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 113-117.

soliti denominarlo Maestro della Bibbia Lat. 18<sup>10</sup>. È perciò utile confrontare il primo riquadro miniato del *Graziano* di Siena con la miniatura corrispettiva nell'esemplare vaticano. Ambedue le immagini illustrano la subordinazione all'autorità di Cristo dei poteri ecclesiastico e secolare, argomento del canone di Gelasio I nelle *Distinctiones*. Al centro siede Cristo in trono, mentre ai suoi piedi un rappresentante del potere ecclesiastico alla sua destra, un vescovo nel *Graziano* vaticano, il papa nel *Graziano* di Siena, e del potere secolare alla sua sinistra, un giudice nel *Graziano* vaticano, un sovrano nel *Graziano* di Siena, ricevono da lui le insegne del proprio potere. Oltre al gruppo centrale, sono comuni nelle due scene il fondale decorato con motivi geometrici con architetture ai lati e i gruppi di dignitari dietro i due rispettivi signori. Il riquadro di Siena mostra un trattamento nuovo dello spazio pittorico. 'Jacopino da Reggio' adotta il punto di vista frontale del primo gotico, abbandonando il punto di vista dall'alto di origine classica della pittura bizantina a cui si era uniformata la miniatura bolognese del cosiddetto 'Secondo Stile' e di cui è un esempio il riquadro all'inizio delle *Decretali* Pal. lat. 629 (c. 2r) dello stesso 'Jacopino'. Non vi è il suggerimento di uno spazio tridimensionale, ma solo del volume di alcuni oggetti secondo il modellato a macchie più chiare e più scure di ascendenza bizantina con un'intuizione di plasticità però più tagliente soprattutto nei panneggi che pare guardare alla scultura gotica di Arnolfo di Cambio se non già alle novità di Giotto nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi. Quest'ultima possibilità si fa più verosimile se si osserva la qualità degli scorci delle figure nei riquadri all'inizio del *De consecratione* e del *De poenitentia*<sup>11</sup>. Di Giotto mancano però due componenti fondamentali, l'illusione di uno spazio pittorico abitabile e lo scorcio delle figure effettuato tramite gradazioni chiaroscurali in base ad una sorgente definita di luce. Persiste invece una concezione della pittura come resa di superfici colorate, modellate tramite netti passaggi chiaroscurali, e offerte direttamente alla vista

---

<sup>10</sup> Vedi: MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, pp. 344-346.

<sup>11</sup> Fra l'altro, il motivo a rombi che adorna la tenda sullo sfondo della *Benedizione di Giacobbe* di Giotto ad Assisi è simile al motivo sullo sfondo della *Subordinazione dei poteri* nel *Graziano* Vat. lat. 1375.

dell'osservatore, che è propria dell'evoluzione bizantina della pittura ellenistica<sup>12</sup> e che rimarrà invero un tratto importante della pittura nell'Italia settentrionale e in particolare a Bologna ancora nel Trecento, come ha richiamato di recente Massimo Ferretti<sup>13</sup>. Un'assimilazione più matura del linguaggio giottesco è visibile nel riquadro di Siena. Si può apprezzare la profondità spaziale tra e dietro le figure. Inoltre, le figure stesse hanno uno spessore di volume. I motivi architettonici sono contemporanei, gotici e resi con discreta perizia prospettica. Non è eccessivo confrontare i due edifici ai lati del trono a simili strutture negli affreschi di Giotto nella cappella di San Nicola nella chiesa inferiore di Assisi e nei pittori riminesi contemporanei. Rispetto alla miniatura del Vat. lat. 1375 rimane la tendenza a infrangere i limiti della cornice, così da negare l'inclusione in una struttura spaziale coerente come la 'scatola' spaziale giottesca. La gamma cromatica con tinte vive e schiarite e il panneggio morbido e continuo richiamano il momento padovano di Giotto. L'autore è infatti il Maestro degli Antifonari della Cattedrale di Padova, da alcuni ritenuto una personalità di formazione padovana<sup>14</sup> per l'esplicita ripresa di schemi compositivi e motivi formali dagli affreschi di Giotto nella cappella dell'Arena operata nelle iniziali istoriate degli Antifonari della Cattedrale. Tuttavia, come è stato fatto presente da altri studiosi, il maestro torna successivamente in episodi di collaborazione con miniatori bolognesi e soprattutto mostra una vivacità mimica e una tecnica compendiaria di stesura soprattutto negli incarnati che si giustificano meglio in ambito bolognese che padovano<sup>15</sup>. Il Maestro degli Antifonari dovette essere il protagonista insieme a Nerio, già morto nel 1320<sup>16</sup>, di una migrazione di miniatori bolognesi a Padova, altro importante centro universitario frequentato per gli studi di diritto, durante l'interdetto papale durato tra il 1306 e il

---

<sup>12</sup> Vedi: HILLS, 1987, pp. 16-40, 44-63.

<sup>13</sup> FERRETTI, 2010, pp. 55-59.

<sup>14</sup> Vedi D'ARCAIS, 1974.

<sup>15</sup> Vedi: MEDICA, 2005a, p. 184.

<sup>16</sup> Vedi MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, pp. 820-821.

1309<sup>17</sup>. Grazie a quella circostanza Nerio e il Maestro degli Antifonari entrarono in contatto con l'ambiente padovano interessato proprio allora dagli interventi di Giotto e poterono tornare poi a Bologna forti del loro nuovo patrimonio di conoscenze in grado di avviare una corrente al passo con le novità giottesche nella miniatura bolognese. Riguardo a quest'aspetto andrà evidenziato che i miniatori bolognesi negli anni dieci e soprattutto negli anni venti mostrano un'assimilazione delle soluzioni spaziali elaborate da Giotto tra Assisi e Padova superiori a quanto si possa vedere nelle opere contemporanee di pittori come il Maestro dei polittici e il Maestro della Crocifissione Campana. Forse, il rapporto diretto con Padova dovette consentire un contatto più stimolante in tal senso di quanto fosse possibile ai pittori, che fino alla chiamata del maestro fiorentino a Bologna conobbero Giotto principalmente attraverso la mediazione della pittura riminese. D'altra parte, però, la decorazione dei codici giuridici sviluppata a Bologna nella seconda metà del Duecento aveva già conferito un ruolo di grande importanza alle strutture architettoniche come elemento di articolazione significativa della composizione, per attribuire cioè particolare importanza alle figure rappresentanti l'autorità giuridica. Si può comprendere quindi come proprio nella miniatura dei libri di legge ci fossero ragioni più forti per introdurre le nuove ambientazioni prospettiche di Giotto. Se il Maestro degli Antifonari si mostra il più avanzato in questo percorso, come si osserva nel confronto tra il riquadro di Siena e il riquadro istoriato eseguito da Nerio all'inizio del primo libro del *Codex* di Parigi da lui firmato (Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8941), è tuttavia Nerio che rappresenta il principale tramite verso il linguaggio giottesco nella miniatura bolognese tra gli anni dieci e venti.

Il maestro che realizza l'altro grande riquadro all'inizio della causa II (c. 121r) prosegue le istanze di appiattimento delle figure, verosimilmente dovuti anche alle influenze oltremontane, probabilmente tramite codici miniati o miniatori francesi presenti a Bologna, che avevano caratterizzato il primo tentativo di superamento in senso gotico della miniatura del 'Secondo Stile', soprattutto nella semplificazione della maniera di 'Jacopino' portata avanti da alcuni suoi collaboratori nel *Graziano* vaticano, come il cosiddetto 'Modenese'. Il maestro della causa II, che esegue anche

---

<sup>17</sup> Com. Or. di Susan L'Engle, riportata da Federica Toniolo: TONIOLO, 2007, pp. 114-115.

il riquadro all'inizio della causa III (c. 95r), ha ormai abbandonato la tecnica compendiaria nell'esecuzione sia dei panneggi sia degli incarnati. Come il Maestro degli Antifonari, quest'artista si mostra quindi un miniatore pienamente emancipato dai modelli bizantini, ma per un avvicinamento alla preziosità grafica del gotico d'oltralpe piuttosto che alle qualità plastiche della pittura di Giotto, che comunque non ignora. Si vedrà come tali aspetti saranno ulteriormente sviluppati fino alla sua opera eponima, la decorazione del *Graziano* di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. n.a.l. 2508).

Nei riquadri istoriati larghi quanto una colonna all'inizio delle cause da c. 192r a c. 227r e a c. 291r compare un miniatore legato all'assimilazione dei modi giotteschi da parte di Nerio. Ad esempio, nel riquadro all'inizio della causa XXII (c. 220v) la resa della plasticità e degli scorci delle figure risente della tecnica compendiaria ereditata dal 'Secondo Stile' tramite Nerio, i volti sono meno differenziati, le figure presentano una maggiore rigidità. L'artefice di queste miniature realizza il suo capolavoro nella decorazione del *Graziano* di Napoli (Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. A.XII.1).

Il frontespizio del *Decretum* napoletano (c. 1r) presenta un riquadro ampio due colonne che il maestro ha tentato di costruire come una scatola spaziale incorniciata da motivi architettonici prospettici, entro la quale inserire la scena della consegna dei poteri da parte del Cristo in trono. Nella parte inferiore del riquadro è stata simulata una sorta di predella, che fa da basamento al Cristo in trono. Tuttavia, gli oggetti della raffigurazione e il fondo a rombi si protendono in avanti rispetto alla superficie anziché essere al di là di essa come nella rappresentazione giottesca dello spazio. Lo stesso principio si nota negli altri riquadri miniati a carattere narrativo. Nei riquadri minori architetture della scena, figure e terreno entrano maggiormente in contraddizione con la cornice del riquadro. La predella con angeli alla c. 1r e la simile struttura a coronamento del riquadro del *De poenitentia* (c. 300r) hanno i loro precedenti negli affreschi di Cimabue nella chiesa superiore di Assisi.

Una sorta di parallelo della decorazione del *Graziano* di Napoli si riconosce nei *Graziano* Vat. lat. 1368 e Vat. lat. 2492<sup>18</sup>, dove vi sono però legami più forti con i

---

<sup>18</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 65, nota 24, nota 27, 69, 70, nota 34, figg. 191-197.



precedenti di semplificazione dei modelli paleologici d'inizio secolo, in particolare con il Maestro del 1311, soprattutto nel punto di vista rialzato adottato per la rappresentazione dello spazio e nei panneggi appiattiti. Le fisionomie arrotondate rimandano tuttavia al Maestro degli Antifonari. Lo stesso gruppo di miniatori ritorna in un altro *Graziano* della Vaticana (ms. Borghese 370) e in un *Graziano* a Copenhagen (Kongelige Bibliotek, ms. 193). Affini sono i miniatori responsabili della decorazione del *Decretum* proveniente dal monastero di Teplà della Biblioteca Nazionale di Praga<sup>19</sup>.

È da queste esperienze che emerge l'autore dei riquadri miniati nel *Decretum Gratiani* di Madrid (Biblioteca Nacional, ms. Vit. 21-2), ovvero il maestro della carta di apertura nella Matricola dei Merciai del 1328<sup>20</sup>. In quella che è una delle sue prime prove il Maestro del 1328 tenta un'adozione delle novità spaziali giottesche nella *pictura codicum* che è all'avanguardia anche rispetto alla pittura monumentale. In riquadri come quello della *Subordinazione dei poteri* e del *Cristo fra i dottori* l'artista interpreta il riquadro quasi come una vera e propria scatola spaziale. Inoltre, il punto di vista è portato all'altezza dei personaggi principali, come si può osservare anche nell'*Adorazione dei Magi* (c. 6r) e nella *Crocifissione* (c. 298r). Nel *Cristo fra i dottori* (c. 263r), che probabilmente il Maestro del 1328 introduce per la prima volta nel *Graziano*<sup>21</sup>, il fondale architettonico presenta una serie di crociere che rimandano alla *Conferma della regola francescana* di Giotto ad Assisi. Come si riprenderà anche in seguito a proposito dell'Illustratore, è significativo che tali strutture prospettiche si leghino alla rappresentazione dell'autorità di figure quali il Cristo o il pontefice. Inoltre, il Maestro del 1328 giunge ad una comprensione di Giotto che inizia a toccare anche la caratterizzazione personale dei volti e delle espressioni. Da questo punto di vista l'unico pittore bolognese contemporaneo a lui paragonabile è il Maestro della *Crocifissione* Campana. Un modello di riferimento per entrambi gli artisti può individuarsi in Pietro Lorenzetti. In particolare, la *Crocifissione* di c. 298r

---

<sup>19</sup> Vedi: GIBBS, 1992, pp. 70-72, che ritiene il miniatore principale di questo codice responsabile dei riquadri miniati alle cause XXIV e XXV del Vat. Lat. 1368 e di gran parte del Vat. Lat. 2492.

<sup>20</sup> Vedi: MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, pp. 473-475.

<sup>21</sup> Vedi: L'ENGLE, 2001, p. 86.

richiama nell'idea complessiva e nella posizione dei tre corpi sulle croci il grande affresco della chiesa inferiore di Assisi, ma anche in parte il riquadro miniato da Pietro da Rimini nel *Commentarium in Evangelia* in Vaticano (ms. Urb. lat. 11), per il quale è stato ipotizzato un prototipo del Lorenzetti<sup>22</sup>. La presenza della *Crocifissione* di Francesco da Rimini in San Francesco può aver svolto un ruolo di mediazione nei confronti del concittadino Pietro. I medesimi caratteri si osservano nella decorazione delle *Decretali* di Vienna (Österreichische Stadtbibliothek, ms. 2040).

La straordinaria serie di Bibbie miniate prodotte a Bologna nella seconda metà del Duecento non trova corrispettivi nel secolo successivo. L'unico importante esempio rimasto degli anni venti è la *Bibbia* conservata presso il Collegio di Spagna (ms. 2)<sup>23</sup>. Vi lavorano almeno tre diversi maestri che ritroviamo attivi nell'illustrazione di libri giuridici. L'autore dell'iniziale *F(rater)* del prologo di San Girolamo<sup>24</sup> recupera l'utilizzo duecentesco dello spazio della lettera per la raffigurazione delle storie, in questo caso alcuni episodi dell'*Infanzia di Cristo*. Anche i tondi istoriati nel margine inferiore sono in continuità con le Bibbie del secolo precedente. Il maestro introduce però la resa del volume delle figure, degli scorci anche da tergo e dei panneggi plastici, che dipende dalle novità giottesche assimilate attraverso Nerio e forse anche la pittura di Pietro da Rimini. È lontana la padronanza dello spazio che si è potuto apprezzare nel *Graziano* di Madrid. In altre iniziali istoriate si riconoscono i forti contrasti chiaroscurali a macchia del Maestro del *Graziano* di Napoli. Un terzo maestro simile a quest'ultimo realizza altre iniziali.

Il maestro principale del *Graziano* Teplà compare anche nell'*Infortiatum* del Collegio di Spagna (ms. 284)<sup>25</sup>, dove opera un altro maestro, che è autore anche di

---

<sup>22</sup> Vedi: MEDICA, in *Il Trecento riminese...*, 1995, pp. 190-193, n. 19.

<sup>23</sup> Vedi: GARCIA Y GARCIA, PIANA, in MAFFEI, 1992, pp. 1-2; RICCARDI SCASSELLATI SFORZOLINI, *Ivi*, p. 776.

<sup>24</sup> Sembra difficile identificare questo miniatore con il maestro principale del *Graziano* Teplà, che appare piuttosto legato al Maestro del *Graziano* di Napoli, come vuole GIBBS, 1992, p. 72.

<sup>25</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 65 e nota 24, 66, 70 e nota 34, tav. XVIIIa. Il primo maestro dell'*Infortiatum* del Collegio di Spagna è riconosciuto dalla L'Engle (com. or.) nel gruppo del Vat. lat. 1368, che decora anche un *Digestum Novum* (ms. Urb. lat. 163) e un *Codex* in Vaticano (ms. Borghese 372).

alcune miniature nel *Volumen* della stessa biblioteca (ms. 282), per il resto affidate ad un terzo artista<sup>26</sup>.

Una copia del *Digestum Novum* alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 14341) presenta il Maestro del 1328 ai suoi esordi. Nei riquadri miniati i modelli di riferimento sono Nerio, il Maestro del Graziano di Napoli e il *Graziano* Vat. lat. 2492, ma maggiore è la profondità degli ambienti, più individuati i volti, più libere le figure, più unito e continuo il modellato, con una ripresa del *Liber sextus* di Toledo (Biblioteca Capitolare, ms. 4.12)<sup>27</sup> e del Maestro degli Antifonari. Inoltre, il Maestro del 1328 interviene sulla struttura della decorazione, conferendole maggiore ordine e dando vita a quei fregi istoriati all'interno degli intervalli fra testo e glossa che saranno caratteristici dei frontespizi di libri di legge bolognesi negli anni trenta. Due artisti che accolgono le innovazioni del Maestro del 1328, ma rimanendo legati ai precedenti di Nerio e in parte del Maestro del Seneca, decorano rispettivamente un *Codex* (ms. Lat. 14342)<sup>28</sup> e un altro *Digestum Novum* (ms. Lat. 4478) conservati a Parigi. Il primo artista è probabilmente identificabile con il principale miniatore della *Bibbia* di Neczei Lipocz e del *Leggendario* ungherese<sup>29</sup>, di cui si tratterà più avanti nel capitolo.

Si colloca in ambito bolognese la produzione di alcuni dei più antichi libri d'ore miniati italiani, tipologia nata in Francia nella seconda metà del XIII secolo per la preghiera personale<sup>30</sup>. Il primo è il libro d'ore di Francesco da Barberino, passato in asta a Roma nel 2005<sup>31</sup>. Il volume fu eseguito a Padova durante il soggiorno del letterato fiorentino tra il 1306 e il 1309. L'insieme delle illustrazioni dell'opera presenta un programma iconografico specifico ideato dallo stesso committente, come Francesco afferma nei *Documenti d'amore*. I due artisti autori della decorazione

---

<sup>26</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 65 e nota 24, 66, tav. XVIIIb, fig. 176-177.

<sup>27</sup> Vedi: GONZÁLVIZ, MEDICA, in *Duecento...*, 2000, pp. 380-382, n. 125.

<sup>28</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, p. 320.

<sup>29</sup> Vedi L'ENGLE, 2000, p. 320.

<sup>30</sup> Vedi: MANZARI, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 1991-2002, vol. VIII, 1997, pp. 831-833.

<sup>31</sup> Vedi: SUTTON, 2005.

mostrano un aggiornamento precoce sulle novità di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, paragonabili a quelle del Maestro degli Antifonari, ma con soluzioni più avanzate che invitano ad interrogarsi se siano bolognesi operanti per l'occasione a Padova o padovani. Si vedano ad esempio le scatole spaziali create nella pagina per ospitare una figura alle cc. 3v, 10v e 14v o i panneggi plastici e solcati da pieghe profonde della figura alla c. 55v. È vero tuttavia che i volti tondeggianti richiamano 'Modenese' e i miniatori dei fogli Marlay di Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. Marlay Cuttings It. 3-11), come ha notato la Sutton<sup>32</sup>, e si ritrovano più tardi nel gruppo che decora il *Graziano* Vat. lat. 1368. Agli anni venti risale invece il libro d'ore di Taddea Visconti, moglie del duca Stefano III di Baviera (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6116), miniato dal Maestro del 1328, che in questi anni dovette porre mano anche al messale del Collegio di Spagna (ms. 4)<sup>33</sup>. Il volume è stato a lungo ritenuto un oggetto personale dell'imperatore Ludovico il Bavaro. In realtà il libro giunse in Baviera solo con le nozze del 1367 tra Stefano III e Taddea Visconti, figlia di Bernabò, signore di Milano, e di Beatrice Regina della Scala. Pertanto, è stato recentemente ipotizzato che l'opera sia stata eseguita per la madre di Beatrice Regina, Taddea da Carrara, in occasione con le nozze con Marsilio II della Scala nel 1328<sup>34</sup>. Il ciclo figurativo che decora il libro è più tradizionale, presentando gli episodi evangelici legati alle diverse ore. Il Maestro del 1328 appare ai suoi esordi. Notevole è il recupero di modelli compositivi della pittura monumentale come la *Cattura*, che riprende gli Scrovegni, come già nell'*Offiziolo* di Francesco da Barberino, e la *Crocifissione*, che trova precedenti nello stesso soggetto dipinto da Francesco da Rimini in San Francesco a Bologna. Inoltre, il maestro elabora pregevoli collegamenti narrativi tra le diverse parti della pagina, come nel caso dell'incontro tra Cristo e i genitori al Tempio, raffigurato nella carta speculare al

---

<sup>32</sup> *Ibidem*. Anche Federica Toniolo è orientata a considerare bolognesi i due miniatori. TONIOLO, 2007, p. 114.

<sup>33</sup> Vedi: GARCIA Y GARCIA, PIANA, in MAFFEI, 1992, pp. 3-4; RICCARDI SCASSELLATI SFORZOLINI, *Ivi*, 1992, pp. 777-778.

<sup>34</sup> Vedi: BAUER-EBERHARDT, 2004; BAUER-EBERHARDT, 2011, I, pp. 224-229, n. 210, II, pp. 114-116, figg. 198-203.

*Cristo fra i dottori*, che appare come una versione semplificata del medesimo episodio rappresentato nel *Decretum* di Madrid.

Le principali correnti della miniatura presenti a Bologna durante il terzo decennio del XIV secolo sono ravvisabili in alcune serie di libri di coro, dovute in gran parte alla committenza degli ordini mendicanti. Il ciclo dei venti libri di coro della Biblioteca di San Domenico a Bologna, scritti e miniati per la sede locale dell'Ordine non prima degli anni 1305-1307, come testimonia l'inserimento dell'ufficio di Sant'Alessio nel Graduale 24-II, ed entro il triennio 1324-1326, quando fu prescritta l'aggiunta dell'ufficio di San Tommaso d'Aquino<sup>35</sup>, è decorato da grandi iniziali dal tradizionale ornato fogliaceo, con code che si protendono nei margini in fregi più o meno lunghi, in alcuni casi ospitanti 'rote' istoriate nel margine inferiore, secondo una consuetudine introdotta nella miniatura bolognese del 'Secondo Stile'. Una carta sciolta proveniente da un *Antifonario dei Santi* perduto, due facenti parte dell'inserito perduto con l'ufficio di San Tommaso, quattro dall'*Antifonario dei Santi* (ms. 9), tre dall'*Antifonario dei Santi* (ms. 11), due dall'*Antifonario del Comune dei Santi* (ms. 14) sono state rintracciate nella collezione Cini di Venezia (rispettivamente numeri inv. 2161, 2032-2033, 2034, 2157, 2160, 2229, 2035, 2165-2166, 2036, 2158), mentre due carte da un *Antifonario dei Santi* perduto sono nella collezione Lehman di New York<sup>36</sup>. Le lettere miniate, collocate in corrispondenza degli incipit dei canti della messa e dell'ufficio canonico, sono istoriate con immagini legate alle feste cristiane corrispondenti al testo, come episodi tratti dalla Scrittura, figure di santi o storie della loro vita. All'esecuzione delle iniziali istoriate parteciparono diversi artisti, che declinano diversamente l'assimilazione delle novità naturalistiche della pittura di Giotto entro la cultura neoellenizzante di ascendenza paleologa fiorita a Bologna nel cosiddetto 'Secondo Stile' nella seconda metà del secolo XIII, Ivi operante nella variante di più ruvida e immediata espressività sviluppatasi a cavaliere tra Due e Trecento. Non è casuale che le iniziali istoriate dei libri di coro siano un luogo privilegiato per l'ingresso di

---

<sup>35</sup> Vedi: MARIANI CANOVA, 1979, p. 387; D'AGOSTINO, 2005, pp. 9-10.

<sup>36</sup> Vedi: MARIANI CANOVA, 1978, pp. 3-13, nn. 5-17; EAD., 1979, pp. 377, 380-381, 383, 387-388, 391, figg. 5-10.

moduli giotteschi a Bologna in virtù del rapporto con le vicende più avanzate della contemporanea pittura monumentale favorito dalla committenza mendicante e dagli ampi spazi e dalle tematiche in comune con la pittura di grande formato offerti dalle iniziali maggiori.

La presenza più cospicua è quella del primo maestro, da riconoscere nel Maestro del Seneca, che prende la propria denominazione dalle miniature delle *Epistulae ad Lucilium* di Parigi (BNF, ms. Latin 11855)<sup>37</sup>. A lui si devono le iniziali degli Antifonari 3, 4, 5, 6, 12 e parte del 14<sup>38</sup>, da cui proviene la carta sciolta con *Cristo e le vergini* nell'iniziale della Collezione Cini (numero inv. 2036), delle due carte sciolte della collezione Lehman e l'iniziale con la *Presentazione al tempio* sempre alla Cini (numero inv. 2161)<sup>39</sup>. Il Maestro del Seneca appartiene a quella fase di transizione della miniatura gotica bolognese, rappresentata nel primo quindicennio del XIV secolo da alcuni maestri anonimi, quali il cosiddetto 'Modenese', il Maestro del 1303 e il Maestro del 1311, che avevano offerto una versione semplificata e corsiva dei modelli tardi di 'Jacopino da Reggio', pervenuto ad una trasposizione più solida e plastica del 'Secondo Stile'. Esempi di questa produzione sono in alcuni cicli di libri di coro: la serie bolognese di San Francesco, oggi nel Museo Civico Medievale di Bologna (mss. 528-535), gli antifonari delle suore domenicane di Santa Maria Maddalena in Val di Pietra, anch'essi conservati nel Museo Medievale (mss. 519-521), e altri due gradualì domenicani provenienti da San Michele in Bosco, oggi a Modena (Biblioteca Estense, mss. Lat. 1005 e 1016)<sup>40</sup>. Nelle iniziali istoriate di questi manoscritti, così come in quelle degli antifonari domenicani di mano del Maestro del Seneca, si osserva una semplificazione delle qualità ellenizzanti del linguaggio paleologo di 'Jacopino' con una predilezione per figure calligrafiche tendenti alla bidimensionalità e dotate di una pungente mimica espressiva, pur nella serialità delle fisionomie, ma allo stesso tempo una graduale incorporazione dei

---

<sup>37</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 57-58 e nota 7.

<sup>38</sup> Vedi: D'AGOSTINO, 2005, p. 8.

<sup>39</sup> Vedi: MARIANI CANOVA, 1979, pp. 377, 381.

<sup>40</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 48-50 e note 28-30, tav. XIV, fig. 125, 127.

modelli compositivi e tipologici di Giotto, senza mai pervenire tuttavia ad accogliere la rivoluzionaria concezione spaziale e plastica della pittura elaborata dal maestro fiorentino, come bene esprimono le parole di Carlo Volpe: «avvertono la novità della cultura di Giotto ma ne colgono soltanto ciò che goticamente appariva in superficie, vale a dire la correzione voluminosa dell'immagine in una logica banalizzata della terza dimensione, ignorando peraltro i motivi che quella cultura sostengono e tutto il suo nuovo peso morale»<sup>41</sup>. Un esempio in merito è l'iniziale *C(elus)* dell'*Antifonario del tempo della Settimana Santa* (ms. 4, c. 59r), dove il Maestro del Seneca imposta lo spazio della raffigurazione dell'*Ultima cena* con un punto di vista rialzato analogo alla più aulica resa dello stesso soggetto a piena pagina nel *Salterio* di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. Smith-Louëf 21, c. 17v), opera di 'Jacopino'<sup>42</sup>. La disposizione ravvicinata delle figure resa obbligata dalle dimensioni dell'iniziale sembra suggerire un'impressione di profondità spaziale più incuneata. Le figure stesse sono dotate di una consistenza più massiccia. Sono aspetti che possono essere riferiti alla conoscenza del primo Giotto, anche mediata dalle opere più tarde di 'Jacopino'. Rispetto a questi modelli si nota però un fare più rude che accomuna il Maestro del Seneca agli artefici già ricordati di questa maniera di transizione. Testimonianza ulteriore della predilezione dei frati predicatori per il Maestro del Seneca è l'antifonario del tempo del Museo Civico Medievale (ms. 611), probabilmente da identificarsi con uno dei cinque antifonari donati al dormitorio dei novizi da Frate Martino da Cento, membro della comunità domenicana bolognese. A questa serie sono forse da collegare altri due antifonari domenicani del Museo Medievale (ms. 523-524), anch'essi decorati dal Maestro del Seneca<sup>43</sup>.

I moduli formali del Maestro del Seneca sono ancora alla base del linguaggio del Maestro del B 18, la cui opera è stata ricostruita da Francesca Flores d'Arcais e

---

<sup>41</sup> Vedi: VOLPE, 1980, p. 240.

<sup>42</sup> Il confronto tra le due miniature è richiamato in termini più generici da NIGRELLI, in *I corali di San Domenico...*, p. 23.

<sup>43</sup> Vedi: COVA, in *Le Madonne...*, 2011, pp. 58-59. Al contrario, la Mariani Canova identificava il ms. 611 del Museo Medievale con uno dei tre Antifonari perduti del ciclo della Biblioteca di San Domenico. MARIANI CANOVA, 1979, pp. 373, 377, figg. 2-3.

da Susan L'Engle a partire dalle *Institutiones* di Padova (Biblioteca Capitolare, ms. B.18)<sup>44</sup>. Quest'artista compare in due dei libri di coro di San Domenico, i mss. 9 e 27<sup>45</sup>, nelle carte sciolte della collezione Cini (numeri inv. 2034, 2157, 2160, 2229), provenienti dal primo libro, e nelle altre due carte della Cini (numeri inv. 2032-2033) facenti parte dell'ufficio di San Tommaso, aggiunto ad uno degli antifonari perduti non prima degli anni 1324-1326<sup>46</sup>, ma svolge il resto della sua prolifica carriera illustrando prevalentemente libri giuridici. Tuttavia, è presente anche nelle aggiunte alla serie degli antifonari duecenteschi delle monache di Sant'Agnese, custoditi nel Museo Civico di Bologna (mss. 510, 513, 515-516), e ancora in una carta sciolta di Breviario, in un *Calendario* a New York (New York, Pierpont Morgan Library, mss. M 511, M 573)<sup>47</sup> e in un *Messale* datato 1342, oggi a Firenze (Biblioteca Laurenziana, ms. Edili 108)<sup>48</sup>, rimanendo fedele alla propria costante e ripetitiva sigla formale, che ha le sue radici nella corrente di transizione degli inizi del XIV secolo e si aggiorna sui modi della matura miniatura 'giottesca' bolognese, rappresentata tra gli altri da Nerio e dal Maestro del Graziano di Napoli, semplificandone i risultati in un linguaggio facile a riprodursi e d'immediata comprensibilità. L'iniziale *L(aetabundus)* con la *NatIvità* nel *Kyriale e Sequenziale* di San Domenico (ms. 27, c. 95r) riprende l'essenziale schema compositivo della medesima scena rappresentata dal Maestro del Seneca nell'antifonario di Martino da Cento del Museo Medievale (ms. 611, c. 12v). In altre iniziali il Maestro del B 18 mostra tentativi di scorcio nelle architetture e una costruzione più naturale e differenziata delle figure.

Una buona parte delle miniature rimanenti della serie liturgica di San Domenico fu affidata a due maestri appartenenti alla prima corrente della miniatura bolognese che mostra un'apertura decisa all'opera di Giotto. Si tratta del Maestro della *NatIvità* e del Maestro del Graziano di Napoli. Il Maestro della *NatIvità* deriva

---

<sup>44</sup> Vedi: D'ARCAIS, 1977-1978, pp. 33-41; L'ENGLE, 2005, pp. 1-20.

<sup>45</sup> Vedi: D'AGOSTINO, 2005, p. 9.

<sup>46</sup> Vedi: MARIANI CANOVA, 1979, pp. 383, 387, fig. 6-8.

<sup>47</sup> Vedi: LANGEZAAL, 1990, pp. 19-34.

<sup>48</sup> Vedi: BRUNORI, 1999, pp. 87-104.



la sua denominazione dall'iniziale *P(uer)* con il soggetto medesimo nel *Graduale del tempo di Natale* (ms. 18, c. 80v)<sup>49</sup>. Il punto di vista rialzato denota la permanenza dei modelli ellenizzanti del 'Secondo Stile', mentre la monumentalità compatta delle figure, la varietà espressiva dei protagonisti e la resa prospettica del tetto della capanna sul fondo mostrano l'adesione agli esiti giotteschi di Padova, come lasciano dedurre in particolare la gamma cromatica tenue e luminosa e i panneggi delle figure. La stesura compendiaria a macchie è un retaggio della miniatura tardo duecentesca che rimarrà un tratto caratteristico della *pictura codicum* a Bologna. Caratteri simili si possono rilevare nell'iniziale *R(esurrexit)* del *Graduale del tempo di Pasqua* (ms. 21, c. 111r), dove il Maestro del Graziano di Napoli sfrutta la conformazione della lettera per ospitarvi le due scene del *Noli me tangere* e delle *Marie al sepolcro*, che sembrano aprirsi illusivamente al di là dei segni grafici dell'iniziale con un'articolazione dello spazio più frontale. Gli stessi modelli compositivi evocano il ciclo murale di Giotto nella Cappella dell'Arena a Padova. Le figure hanno una consistenza plastica, resa con pennellate compendiarie di chiari e di scuri. Nella conoscenza del classicismo cromatico del Giotto Scrovegni il Maestro della Natività e il Maestro del Graziano di Napoli si mostrano debitori di Nerio e del Maestro degli Antifonari di Padova. Dei due miniatori è il Maestro degli Antifonari a mostrare il maggiore avvicinamento al linguaggio di Giotto. Proprio in un'altra serie di libri di coro, gli antifonari per la Cattedrale di Padova, egli aveva ripreso alcune iconografie degli affreschi Scrovegni, desumendone la gamma cromatica, il trattamento più morbido del pannello e un dettaglio notevole come le aureole scorciate. Una ripresa particolarmente fedele dei modi degli Antifonari padovani è riconoscibile nelle iniziali di un *Graduale bolognese* a Modena (Modena, Biblioteca Nazionale Estense, ms. Lat. 1021)<sup>50</sup>. Anche Nerio appare aggiornato sul linguaggio giottesco all'altezza del momento padovano in alcune iniziali ritagliate provenienti da libri di coro perduti, quali la '*R(esurrexi)*' in collezione Cini (numero inv. 2025) e soprattutto le due *A(spice a longe)* londinesi, in una delle quali compare l'interessante motivo della nuvola intorno l'Eterno, evidente citazione degli affreschi dell'Arena, a trasformare il

<sup>49</sup> Vedi: NIGRELLI, in *I corali di San Domenico...*, 2005, pp. 50-52.

<sup>50</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 71 e nota 38.

tradizionale fondo blu del riquadro in vero e proprio fondale celeste. D'altra parte, l'iniziale *R(esurrexi)* di Bologna dipende da uno schema come quello della medesima iniziale miniata da Nerio nel ritaglio Cini. Rispetto al possibile antecedente il Maestro del Graziano dà mostra di una padronanza più evoluta della profondità spaziale, soprattutto nella scena inferiore, dove fra l'altro rende in maniera più dettagliata il gruppo dei soldati addormentati. Inoltre, la postura inarcata del Cristo risorto e le pieghe taglienti dei panneggi stanno a indicare l'influenza di moduli gotici oltremontani, forse mediati dalla miniatura francese o dalla scultura parigina di lusso. Una versione simile pressoché contemporanea del medesimo soggetto si trova nel dittico bolognese con *Storie di Cristo* nella Pinacoteca di Bologna, attribuito al Maestro di San Nicolò degli Albari<sup>51</sup>, e nel margine inferiore di un foglio sciolto proveniente dall'*Antifonario dei Santi* miniato dal Maestro del 1328. Nella parte superiore dell'iniziale compare il più antico esempio noto di quei riquadri con animali in un paesaggio roccioso che diventeranno tipici della decorazione dei codici giuridici del Maestro del 1328, come già si può osservare nell'*Infortiatum* di Parigi. Il Maestro della NatIvità compare anche in altri due *Graduali del tempo* (mss. 19-20) e in due *Graduali dei Santi* (mss. 24-I, 25), oltre che nel già menzionato *Graduale del tempo di Pasqua* (ms. 21) accanto al Maestro del Graziano di Napoli<sup>52</sup>.

La decorazione dell'*Antifonario dei Santi* (ms. 11) è attribuita agli inizi del Maestro del 1328. Le carte più interessanti sono state asportate dal codice e si trovano nella collezione Cini (numeri inv. 2035, 2165-2166)<sup>53</sup>. In esse il Maestro del 1328 ha sostituito il tradizionale motivo delle 'rote' istoriate nel margine inferiore con riquadri rettangolari ospitanti due scene collegate in narrazione continua. Pure quest'aspetto mostra la cultura del maestro aggiornata sulla pittura monumentale di Giotto, anche grazie alla mediazione di Nerio e soprattutto del Maestro degli Antifonari di Padova. Rispetto a tali precedenti, al Maestro della NatIvità e al Maestro del Graziano di Napoli, il Maestro del 1328 mostra un più saldo dominio

<sup>51</sup> Vedi: MEDICA, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, 2004, pp. 51-53, n. 6.

<sup>52</sup> Vedi: BALDINI, in *I corali di San Domenico...*, 2005, pp. 53-55; FIORELLI, *Ivi*, pp. 56-62; ALUNNI, *Ivi*, pp. 69-70; SANDRI, *Ivi*, 2005, pp. 73-77.

<sup>53</sup> Vedi: MARIANI CANOVA, 1979, p. 388, fig. 9-10.

della profondità spaziale e della consistenza plastica delle figure, nonché una maggiore varietà delle fisionomie e dell'espressioni. È poi notevole nella carta n. 2166 della Cini la citazione dei cosiddetti 'angeli-nuvola' della cappella dell'Arena ai lati della Maddalena nel margine inferiore. Rimangono alcuni retaggi della tradizione duecentesca, quali il punto di vista rialzato delle scene e la violazione della cornice del riquadro da parte del vessillo portato dal Cristo Risorto. Il Maestro del 1328 compare anche in alcune carte dell'*Antifonario del Comune dei Santi* (ms. 14), tra cui una conservata nella collezione Cini (numero inv. 2158).<sup>54</sup>

Oltre alle figure fin qui considerate, sono state individuate almeno altre due mani nelle iniziali istoriate della serie domenicana. Il primo *Graduale dei Santi* (ms. 23) presenta la personalità di un Sesto Maestro, accostabile al Maestro del Graziano di Napoli<sup>55</sup>, mentre il *Graduale con messe votive* (ms. 26) è stato decorato da un Settimo Maestro, un miniatore al corrente delle novità del Maestro degli Antifonari di Padova. L'iniziale istoriata alla c. 96r con la *Predica di San Tommaso* è stata aggiunta in un momento successivo da uno stretto collaboratore del Maestro del 1328<sup>56</sup>.

Nella serie di San Domenico si osserva il riferimento a due diverse tradizioni figurative, l'una ancora radicata nella cultura bizantineggiante e padana del tardo XIII secolo e l'una aggiornata sulle novità giottesche, con citazioni dei recenti affreschi padovani<sup>57</sup>. Una simile evoluzione è stata notata anche nei più omogenei Antifonari della Cattedrale di Padova<sup>58</sup>. È possibile sostenere una graduale successione della seconda alla prima durante l'esecuzione del ciclo, dato che il Maestro del Seneca è il miniatore dei primi sei Antifonari e non compare nei Graduali, dove sono attivi i maestri più aggiornati. Tuttavia, l'ipotesi di un reale cambiamento di 'gusto' è contraddetta dall'affidamento della decorazione del *Kyriale e Sequenziale* e dei più tardi inserti dell'ufficio di San Tommaso, conservati nella collezione Cini, al Maestro

---

<sup>54</sup> Vedi: Ivi, p. 291.

<sup>55</sup> Vedi: D'AGOSTINO, in *I corali di San Domenico...*, 2005, pp. 65-68.

<sup>56</sup> Vedi: D'AGOSTINO, Ivi, 2005, pp. 78-80.

<sup>57</sup> Vedi MARIANI CANOVA, 1979, pp. 371-372.

<sup>58</sup> Vedi TONIOLO, 2007, p. 113.

del B 18. Il favore assicurato al Maestro del B 18, che continuerà anche in altri ambiti del mercato librario bolognese, visto l'ampio numero esistente di codici miniati dal maestro, pare indicativa della resistenza della committenza e del pubblico gravitante intorno a Bologna nei confronti della novità rappresentata dal razionale naturalismo di Giotto. Inoltre, il caso di San Domenico rende conto di una delle ragioni di tale resistenza, ovvero probabilmente la preferenza per un linguaggio più diretto e immediatamente comunicativo, adeguato ad una modalità diversa rispetto a quella a cui si riferiva Giotto in cui le immagini artistiche erano venute sempre più assumendo a Bologna la funzione di strumenti mnemonici e devozionali nell'ambito degli ordini mendicanti<sup>59</sup>. Come si vedrà più avanti anche a proposito dell'Illustratore nel terzo capitolo, entro questi termini potrebbero essere motivate anche alcuni scarti rispetto al linguaggio giottesco che ho osservato a proposito dei miniatori più aperti alle innovazioni del maestro fiorentino.

Una nuova serie di libri di coro fu eseguita negli anni venti anche per il convento di Santa Maria dei Servi. L'impresa si data infatti intorno al 1326<sup>60</sup>. Le iniziali istoriate che decorano i libri serviti presentano una ripresa della costruzione plastica giottesca delle figure, particolarmente evidente ad esempio nella *Crocifissione* a c. 45r dell'Antifonario D e la *Comunione della Maddalena* a c. 65r. I netti passaggi chiaroscurali accentuano l'espressività pungente, in sintonia con una corrente patetica ed espressiva in auge a Bologna nella prima metà del Trecento. Testimonianze affini sono ravvisabili negli stessi anni soprattutto nella pittura del Maestro della Crocifissione Campana e di Pietro da Rimini fatta conoscere a Bologna soprattutto dalla presenza di Francesco da Rimini. Massimo Medica ha denominato il miniatore principale dei libri di coro dei Servi dalla *Crocifissione* dell'Antifonario D (c. 45r). Proprio quest'ultima scena è accostabile nell'aspetto del Crocifisso

---

<sup>59</sup> Le iniziali istoriate dei libri di coro svolgevano la funzione di supporti alla memoria musicale dei frati cantori, ma ancor più di evocazione dei misteri sacri allusi dai canti della liturgia, con una finalità di coinvolgimento affettivo, raggiungibile più facilmente con le immagini che con le parole, secondo l'affermazione dello stesso San Tommaso: *Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis* (III Sent., IX, 1, 2). Vedi anche: TONIOLO, 2005, p. 118.

<sup>60</sup> Vedi: MEDICA, 1990, pp. 101, 103; MEDICA, in *Francesco da Rimini...*, 1990, pp. 113-115, nn. 11-12.

all'affresco di Francesco da Rimini in San Francesco. Come si vedrà meglio in seguito, il Maestro della Crocifissione D rappresenta una personalità paragonabile al Maestro del B18 per la versatilità della sua produzione e l'apertura moderata alle novità di Giotto, sebbene il suo grado di aggiornamento sia più avanzato e al passo col Maestro del 1328 e con pittori locali come appunto il Maestro della Crocifissione Campana.

Lo stesso gruppo di miniatori si ritrova in un ciclo di libri di coro per il convento servita di Faenza, di cui sono rimasti solamente tre Antifonari, conservati nella Biblioteca Cicognani (mss. A-C)<sup>61</sup>. La destinazione al medesimo ordine e la ripresa delle soluzioni iconografiche lasciano pensare che l'esecuzione dei volumi sia stata compiuta negli stessi anni del ciclo bolognese. Alle iniziali istoriate realizzate dal Maestro della Crocifissione D e dai suoi collaboratori in queste due serie sono da aggiungere un gruppo di ritagli conservati alla British Library<sup>62</sup>, anch'essi provenienti da una serie liturgica smembrata, e un *Antifonario* nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, miniato per l'abbazia benedettina di Sant'Andrea, probabilmente durante la reggenza dell'abate Giovanni Bonacolsi, assassinato insieme al padre Passerino, signore di Mantova, nel 1328<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Vedi: MEDICA, 2000, p. 85; BATTISTINI, in *Corali miniati...*, 2000, pp. 173-177, nn. 8-9, tavv. XIV-XVI.

<sup>62</sup> Vedi: LOLLINI, 2000, pp. 37-38, nota 27.

<sup>63</sup> Vedi: ZANICHELLI, 1997, pp. 37-40, figg. 1-4.

b. Il tempo di Bertrando del Poggetto e gli anni trenta: la formazione dell'Illustratore

Nel 1327 Bertrando del Poggetto, legato di papa Giovanni XXII per la Lombardia, entrava a Bologna e riceveva il governo della città tra l'entusiasmo popolare<sup>64</sup>. Bologna diventava così il centro operativo della resistenza delle forze filopontificie all'avanzata dell'imperatore Ludovico di Baviera. Nel 1330 Bertrando ordinava la costruzione di una rocca situata a Porta Galliera, che avrebbe dovuto ospitare a breve il papa e la curia. L'edificio fu pronto nel 1332. A quel tempo risale probabilmente la chiamata di Giotto e di Giovanni di Balduccio per la decorazione della cappella pontificia. Fu questa una circostanza straordinaria che permise di ammirare direttamente le più aggiornate soluzioni dell'arte gotica fiorentina. Allo stesso tempo, diversi esponenti della curia pontificia soggiornarono a Bologna, introducendo preziosi oggetti di origine oltremontana. Gli effetti di questa congiuntura non tardarono a farsi sentire nelle arti figurative, compresa la miniatura, agendo come una sorta di catalizzatore sull'ambiente già cosmopolita di Bologna, punto d'incontro tra le influenze bizantine provenienti da Oriente radicate nella tradizione locale, il nuovo linguaggio degli artisti toscani, e in particolare di Giotto, mediato anche dai pittori riminesi, e il gotico d'oltralpe, introdotto dai tanti forestieri giunti da quelle terre per frequentare lo *Studium* o lavorare nell'ambito della produzione libraria sorta intorno ad esso.

L'artista che Giovanni d'Andrea scelse per decorare la copia della sua *Novella* donata a Bertrando del Poggetto fu tuttavia la personalità rimasta più legata alla tradizione precedente della miniatura bolognese, il Maestro del B 18, particolarmente

---

<sup>64</sup> Sul periodo del governo di Bertrando del Poggetto a Bologna e le sue conseguenze sulle arti figurative, vedi il catalogo della recente mostra *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005.

stimato dai domenicani e ricercato da prelati e giuristi<sup>65</sup>. Nella carta iniziale del codice, parte di un bifolio recentemente acquistato dal Museo Civico Medievale di Bologna (ms. 4134)<sup>66</sup>, il maestro tenta però un aggiornamento in senso giottesco. Colloca le figure di Bertrando in trono che riceve il dono del volume e di Giovanni d'Andrea che scrive l'opera al suo tavolo di lavoro all'interno di strutture architettoniche tridimensionali. L'autore si mostra così avvertito degli esiti ultimi del Maestro del 1328. Nella sua scelta si può forse scorgere anche l'intervento del committente, responsabile della nuova iconografia del San Girolamo intento a scrivere tra i suoi libri in uno studio architettonico, attestata per la prima volta proprio a Bologna nel polittico della Pinacoteca con la *Presentazione al Tempio* proveniente da Santa Maria Nuova<sup>67</sup>.

La produzione prolifica del Maestro del B 18 conta altri libri giuridici, tra cui l'importante *Decretum Gratiani* della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S.II.1) e il *Volumen Parvum* di Roermond (Gemeente Museen, numero inv. 1856), dove l'artista si trova a collaborare con il Maestro del Digesto Lat. 4478 e un terzo maestro, che si ritrova negli *Statuti e Matricola della Compagnia dei Lombardi* del 1334 (Bologna, Compagnia dei Lombardi, cart. I) e nell'*Inventario e Statuti dell'Ospedale di Santa Maria delle Laudi* del 1329 (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, mss. Ospedali 72-73) a Bologna, identificato da Medica<sup>68</sup> con un Lando di Antonio iscritto alla Compagnia dei Lombardi. Lo stesso trio si trova a collaborare in un *Graziano* della British Library (ms. Add. 24642)<sup>69</sup>. Lando d'Antonio, su cui si ritornerà specificamente più avanti, lavora anche in un altro

---

<sup>65</sup> Come testimoniano i numerosi codici liturgici e universitari, questi ultimi soprattutto di diritto canonico, in cui si ritrova la mano del miniatore. Vedi: MEDICA, 2005b, pp. 79-83. Per un elenco dettagliato si veda: L'ENGLE, 2005, pp. 11-15.

<sup>66</sup> Vedi: BATTISTINI, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 130-131, n. 9.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> MEDICA, 1990, pp. 108-109, 112, nota 48.

<sup>69</sup> Vedi: L'ENGLE, 2005, p. 12 e nota 97.

*Volumen* in Vaticano (ms. Pal. lat. 765) insieme ad un miniatore affine alla maestranza della *Bibbia* di Neczei Lipocz (Washington, ms. pre-accession 1)<sup>70</sup>.

Il *Liber sextus* e le *Clementine* della Biblioteca Capitolare di Padova (mss. A2-A3)<sup>71</sup> costituiscono invece un episodio cardine nell'incontro della miniatura bolognese con Giotto. Come già nel *Graziano* di Madrid, il *Cristo tra i dottori* nella carta d'apertura (c. 3r) è un luogo indicato per l'utilizzo di composizioni che vedono un insieme di figure disposte convincentemente nello spazio tridimensionale all'interno di architetture prospettiche, anche in ragione del valore simbolico di questo soggetto per la concezione medievale del diritto come espressione dell'ordine razionale del creato voluto da Dio. Come ha osservato Andrea De Marchi<sup>72</sup>, nel codice di Padova, per la prima volta nella miniatura bolognese, le figure si collocano dentro - e non semplicemente davanti - la cornice architettonica consistente in un'aula porticata a tre campate voltate a crociera, con un richiamo della *Predica davanti ad Onorio III* di Assisi. L'arretramento dei due pilastrini centrali appare un tentativo d'imitare la simile soluzione di Giotto nella *Presentazione al Tempio* della chiesa inferiore. Inoltre, i due angeli ai lati del Cristo spuntano da nuvolette azzurre, riprendendo gli angeli-nuvola degli Scrovegni. I volti hanno acquisito una maggiore individualità e forza espressiva. La miniatura che apre le *Clementine* rappresenta la consegna del volume a un pontefice in trono, mentre un altro indica un personaggio vestito di rosso al centro della scena. Il testo fu completato con la glossa ordinaria di Giovanni di Andrea nel 1326, che costituisce pertanto un sicuro *ante quem non*. È possibile che il codice risalga proprio agli anni di Bertrando, dato che la raccolta di leggi fu promulgata da Giovanni XXII. Le figure si scalano verosimilmente nella ridotta profondità spaziale secondo un punto di vista all'altezza delle figure stesse. Due esempi dell'abilità del maestro in merito sono la figura vista di schiena che colloquia con tre personaggi visti rispettivamente di profilo, di fronte e di tre quarti nella porzione destra del riquadro e il soldato addormentato nell'iniziale. Notevole è

---

<sup>70</sup> Susan L'Engle (Com. Or.) ha individuato la presenza di Lando in ulteriori codici giuridici a Salisburgo e Toledo.

<sup>71</sup> TONIOLO, in *Giotto e le arti a Bologna*, 2005, pp. 182-185, nn. 26-27.

<sup>72</sup> DE MARCHI, 1999, p. 11.



l'attenzione ai ricaschi dei panneggi e ai volumi delle figure. Infine, Grossato<sup>73</sup> ha notato che il personaggio vestito di rosa che si piega a baciare la mano del papa è una citazione delle *Esequie di San Francesco* nella Cappella Bardi. Il Maestro del 1328 raggiunge in questi due codici una comprensione del linguaggio spaziale giottesco che trova pochi confronti nella miniatura contemporanea, non solo bolognese, e a Bologna ha un esempio più avanzato solamente nella pittura di 'Dalmasio'. Tuttavia, quest'ultimo pittore assimila la maniera di Giotto in modo più esplicito nella costruzione stessa delle figure e dei volti e la rende più aristocratica con la citazione palese di avori gotici francesi e inglesi. Forse proprio per questo si è trovato ben presto isolato nel contesto cittadino, a tal punto da ricevere le sue principali commissioni in Toscana<sup>74</sup>.

Nello stesso percorso si possono collocare le *Clementine* di Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2047)<sup>75</sup>. La carta iniziale delle *Clementine* di Vienna presenta un riquadro con la *Madonna col Bambino in trono tra angeli* adorata dal donatore nell'iniziale sottostante. Le massicce figure saldamente collocate nello spazio e il trono monumentale richiamano la solennità del polittico bolognese di Giotto. Nello stesso manoscritto compare anche il Maestro del Graziano di Parigi. Alle contemporanee ricerche spaziali del pittore fiorentino rimandano invece le grandiose composizioni delle carte superstiti di un volume di *Decretali*, oggi custodite presso la Morgan Library (ms. M.716)<sup>76</sup>. La decorazione di queste carte costituisce un ulteriore sviluppo nel percorso del Maestro del 1328. Il miniatore organizza le carte d'apertura delle *Decretali* con una soluzione inedita: due riquadri larghi due colonne che seguono l'uno all'altro con la *Consegna delle Decretali al pontefice* a sinistra (c. 1r) e l'*Adorazione della Trinità e la subordinazione dei poteri spirituale e temporale* a destra (c. 2r). Anche gli intervalli tra le colonne del testo e della glossa sono interessati dalla decorazione unitaria. Il maestro dispone numerose

---

<sup>73</sup> GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna...*, 1974, n. 101.

<sup>74</sup> Vedi: BENATI, 2005, pp. 64-70.

<sup>75</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 84 e nota 18.

<sup>76</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 83 e nota, 84, figg. 236-238.

figure intorno al Papa e alla Trinità sfruttando la variazione dimensionale e le complesse costruzioni architettoniche per conferire un ordine gerarchico all'altrimenti frammentaria rappresentazione dell'origine divina del diritto. In maniera simile viene risolta la carta iniziale del terzo libro con la raffigurazione della *Consacrazione eucaristica*. Nello straordinario incastro di ambienti dell'edificio ecclesiastico l'artista rielabora in maniera originale le più recenti costruzioni giottesche di spazi architettonici per restituire insieme l'ampiezza del vano ecclesiale e la separazione tra il popolo e il clero, mentre l'altare visto di spigolo sembra quasi ribaltarsi verso il riguardante così da far vedere il trittico con la *Crocifissione*. Le carte della Morgan Library testimoniano una sintesi tra il realismo razionale di Giotto e le istanze di più diretta espressività della cultura figurativa bolognese che s'inserisce con piena autorevolezza in quella che è stata denominata l'accelerazione gotica dell'ambiente bolognese durante il governo di Bertrando del Poggetto<sup>77</sup>. In particolare la ricezione di un rapporto organico e integrato tra architetture prospettiche e figure con una rielaborazione in senso espressivo che forza la coerenza razionale degli spazi tridimensionali si ritrova nei tre cosiddetti polittici di Bologna della Pinacoteca Nazionale, da cui trae nome il loro autore anonimo. Medica<sup>78</sup> ha già collegato infatti questi polittici con i miniatori bolognesi contemporanei, specialmente con il Maestro del 1328 e con il Maestro della Crocifissione D, anche per le qualità di comunicazione espressiva dei volti. S'inizia quindi a porre un problema valido per la parte centrale del Trecento della priorità fra pittura e miniatura nello sviluppo di un linguaggio gotico originale rappresentativo di Bologna. Il chiarimento di questo problema è reso difficoltoso dalla conservazione di molte meno opere pittoriche rispetto ai manoscritti miniati e dalla presenza di pochi termini cronologici certi. Per quanto riguarda le miniature del Maestro del 1328 e le tavole del Maestro dei polittici, è possibile però rilevare la maggiore complessità delle costruzioni architettoniche e la ripresa più letterale dei modelli giotteschi, che si devono probabilmente ai rapporti più stretti dei miniatori con Padova e

---

<sup>77</sup> Vedi: MEDICA, 2005a, p. 186.

<sup>78</sup> Vedi: MEDICA, 1990, p. 103; MEDICA, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, 2004, p. 78, n. 15.

all'importanza che si è visto le architetture prospettiche rivestono nelle scene dell'iconografia giuridica.

Un altro protagonista della fase rappresentata dalle carte miniate della Morgan Library è l'autore del *Decretum Gratiani* conservato presso l'Archivio della Basilica di San Pietro (ms. A 24). Questo miniatore aderisce al giottismo del Maestro del 1328 mostrando padronanza delle soluzioni prospettiche nella rappresentazione degli edifici e costruendo composizioni anche complesse di figure scalate in profondità. In particolare, è notevole il grande riquadro miniato del *De poenitentia* (c. 282v) con il portico cuspidato sullo sfondo, ripreso dalla *Cacciata dei mercanti dal Tempio* degli Scrovegni, e le figure variamente scorciate in primo piano, che paiono rifarsi soprattutto ai frati dell'*Apparizione di Francesco al capitolo di Arles* nella chiesa di Assisi. Il maestro del *Graziano* di San Pietro realizza i volti in modo più ripetitivo e con un caratteristico allargamento delle guance. Le figure tendono ad avere proporzioni allungate e a volte un portamento elegante, come il giovane uomo presso la vasca battesimale a c. 267r.

Anche l'autore principale della decorazione della *Bibbia* eseguita per Neckzei Lipocz, morto nel 1338, tesoriere del re d'Ungheria Caroberto d'Angiò<sup>79</sup>, partecipa di un analogo aggiornamento in senso giottesco, anche se non raggiunge le punte viste finora. La *Bibbia*, oggi conservata presso la Library of Congress di Washington (ms. pre-accession 1), è l'ultima Bibbia preziosamente miniata dell'arte bolognese. Fu eseguita per un membro della corte reale ungherese, forse nella stessa Bologna. Infatti, l'utilizzo di un carattere gotico mitteleuropeo può essere spiegato con la presenza di copisti stranieri nella città felsinea, operanti per l'ampia clientela di origine oltremontana, per altro cresciuta di numero durante il governo di Bertrando.

Gli stessi miniatori si ritrovano anche in un *Parvum Volumen* della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S.IV.1)<sup>80</sup> e in una copia di *Decretali* a Napoli (Biblioteca Nazionale, ms. A.XII.2)<sup>81</sup>. Rispetto alla situazione rappresentata dal Maestro del

---

<sup>79</sup> Vedi: HARRSEN, 1949, pp. 26-36; CONTI, 1981a, p. 85.

<sup>80</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 85 e nota 23.

<sup>81</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 85 e nota 22.

1328 o dal Maestro del Graziano di San Pietro, questa maestranza resta legata ai modi arcaici di quei maestri d'inizio secolo che avevano tentato una semplificazione della maniera di Jacopino da Reggio con l'accentuazione della bidimensionalità e degli aspetti ornamentali. Può essere quindi accostato in questi anni al Maestro del B 18 e al Maestro del Graziano di Parigi. Nelle *Decretali* di Napoli la maestranza della Bibbia ungherese esegue i due riquadri maggiori all'inizio del testo (cc. 3r, 4r), mentre gli altri riquadri si devono ad un miniatore che ricorda il primo maestro per quanto riguarda le architetture, che fanno ancora da sfondo scenico alle figure piuttosto che accoglierle al loro interno, mentre i tratti dei volti e la costruzione plastica e corposa dei personaggi è già aggiornata sulle novità del Maestro del 1328. Inoltre, alcuni volti dagli sguardi sfuggenti nei riquadri minori all'inizio dei Libri IV e V (cc. 219v, 241r) e i due angeli tetralati nel riquadro maggiore all'inizio del terzo libro (c. 155r) sono da collegare alla figura dell'Illustratore, ma sembra eccessivo parlare di «ricalchi da opere dell'Illustratore», come osservava Conti<sup>82</sup>. Al riguardo è interessante notare che il codice è databile probabilmente prima di tutti i codici noti dell'Illustratore, in quanto la struttura della pagina prevede la presenza delle lettere filigranate all'interno degli spazi bianchi tra il testo e la glossa, come, stando agli studi di Susan L'Engle<sup>83</sup>, non sarà più a partire dalla metà circa degli anni trenta e come non è mai appunto in tutti i libri che si conoscono miniati dall'Illustratore, se non in parte, si vedrà, nel più antico di essi, le *Decretali* di Monaco (n. I.19) Si pone quindi l'interrogativo se questo maestro sia una personalità importante per la formazione dell'Illustratore oppure si mostri nel manoscritto di Napoli influenzato dalle prime prove dell'artista più giovane, oggi ignote.

Un ulteriore elemento per la discussione è offerto dal *Digestum Vetus* della British Library di Londra (n. II.6), già attribuito all'Illustratore stesso dalla d'Arcais<sup>84</sup>. In effetti, i riquadri miniati di questo codice presentano gli schemi compositivi e i tipi umani caratteristici dell'Illustratore declinati però in una versione

---

<sup>82</sup> CONTI, 1981a, p. 85.

<sup>83</sup> L'ENGLE, 2000, p. 68.

<sup>84</sup> D'ARCAIS, 1988.

più rigida. Ad esempio, le espressioni sfuggenti dell'Illustratore sono cristallizzate in un repertorio di visi ripetitivi e dal profilo spigoloso. A questi esiti contribuisce la stesura più brusca del chiaroscuro. La personalità principale che emerge dal codice londinese sembra esattamente il secondo maestro delle *Decretali* di Napoli, come ha appunto già suggerito Massimo Medica<sup>85</sup>, individuando questa personalità in altri manoscritti degli anni trenta e quaranta, sui quali ho intenzione di tornare nei capitoli successivi. Ora, anche il *Digesto* di Londra presenta le lettere filigranate negli spazi bianchi tra la glossa e il testo e quindi appare essere legato ad una pratica più arcaica rispetto ai manoscritti miniati dall'Illustratore pervenutici. Dunque, in base ai dati in possesso, questo miniatore si va profilando come un elemento fondamentale per comprendere la formazione dell'Illustratore. Nel complesso quest'artista appare più arretrato rispetto al Maestro del 1328 nelle soluzioni spaziali, mentre l'espressività e la caratterizzazione dei personaggi sono aperti alle novità giunte dalla Toscana a Bologna al seguito di Giotto e Giovanni di Balduccio. Ad esempio, i volti del riquadro del libro IV delle *Decretali* di Napoli mostrano effetti luministici negli incarnati e una conformazione tagliente e spigolosa che richiama la formella con la *Natività* di Giovanni di Balduccio nel polittico marmoreo per la *capella magna* del castello di porta Galliera, databile tra il 1332 e il 1334. Inoltre, le ombre caratteristiche che si formano nelle fossette rimandano all'intervento del giovane 'Dalmasio' nella predella del polittico di Giotto, eseguito probabilmente anch'esso nei medesimi anni<sup>86</sup>, e hanno precedenti in Pietro e Francesco da Rimini.

Le miniature di una copia meno sontuosamente decorata delle *Decretali* nella Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (Clm 14032) sono state ultimamente rese note dalla Bauer-Eberhardt come opera di un imitatore dell'Illustratore<sup>87</sup>. A mio avviso, vi si può riconoscere proprio la mano del maestro ai suoi inizi, nei primi anni trenta. Il

---

<sup>85</sup> Medica ha giustamente individuato in alcuni iniziali con busti e figure all'inizio dei libri in questo codice la personalità del primo maestro del Pontificale bolognese recentemente scoperto presso il Palazzo Arcivescovile di Autun, in particolare grazie al confronto con le miniature eseguite da questo artista nelle *Decretali* di Napoli (Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. A XII 2). MEDICA, 2010, p. 16.

<sup>86</sup> Vedi: MEDICA, 2005c.

<sup>87</sup> Vedi: BAUER-EBERHARDT, 2011, pp. 221-222, n. 208.

sistema di decorazione consiste in un piccolo riquadro miniato all'inizio del prologo (c. 1r) ed in cinque iniziali istoriate all'inizio dei cinque libri (cc. 1r, 62v, 125r, 190r, 208v). Si tornerà più avanti sulla natura singolare di questa tipologia decorativa per le *Decretali* a queste date e sull'analogia con la decorazione della *Commedia* Riccardiano-Braidense (n. I.14; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG.XII.2). È utile rilevare la vicinanza delle iniziali istoriate appunto con quelle del Ricc. 1005, opera dell'Illustratore databile ai primi anni trenta<sup>88</sup>. Simili sono la struttura della lettera con la presenza di dischi dorati intorno, simile la composizione che riesce a sintetizzare in poco spazio e con poche figure il tema trattato nel testo, simile infine la caratterizzazione personale ed espressiva dei volti, soffusamente chiaroscurati. Il confronto fra il giudice nell'iniziale del quarto libro delle *Decretali* (c. 190r) e la personificazione del *Comune* nell'iniziale del XXI canto dell'*Inferno* (c. 62v) è indicativo.

Alla prima metà degli anni trenta si data anche l'*Infortiatum* della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S.IV.2, n. I.4), interamente decorato dall'Illustratore<sup>89</sup>, che vi compare con un linguaggio già formato e ad un livello qualitativo già alto. Sorge perciò la questione circa la formazione del miniatore. Nei riquadri miniati del codice di Cesena le figure rese nei loro volumi plastici attraverso il chiaroscuro si dispongono credibilmente nello spazio in rapporto con i fondali architettonici prospettici. L'Illustratore rientra dunque nell'aggiornamento giottesco introdotto dal Maestro del 1328, anche se, al contrario di questi, non recepisce le più complesse soluzioni spaziali e compositive dell'ultimo Giotto, ma guarda piuttosto agli esiti iniziali di Assisi e Padova. La maggiore semplicità delle composizioni e delle architetture pone le figure umane come l'elemento più importante delle scene. Infatti, i personaggi dell'Illustratore raggiungono un grado d'individuazione e di carica espressiva inedito per la miniatura bolognese, paragonabile solo alla pittura contemporanea di Vitale degli Equi, di "Dalmasio" e del Maestro della Crocifissione Campana. L'Illustratore perfeziona l'uso del chiaroscuro negli incarnati e ottiene

---

<sup>88</sup> Vedi: D'ARCAIS, 1978.

<sup>89</sup> Vedi: D'ARCAIS, 1977.

effetti di cangiantismo nelle vesti, che ricordano quelli di Giotto agli Scrovegni. Per l'espressività pungente delle figure è stato richiamato il Maestro della Crocifissione D<sup>90</sup>. In realtà, la capacità quasi ritrattistica dell'Illustratore non ha confronti con i volti più generici del Maestro della Crocifissione D. L'accostamento si giustifica in un senso più ampio in virtù dell'appartenenza di questo maestro alla tendenza al patetismo che percorre l'arte bolognese. Mi sembra che confronti più stretti siano possibili proprio con il Maestro del 1328 o piuttosto con la versione meno controllata che propone il miniatore del *Graziano* di San Pietro in Vaticano o ancora di più con il secondo maestro delle *Decretali* di Napoli, ovvero il miniatore del *Digesto* di Londra. Pertanto, l'Illustratore mostra di aver trattenuto delle soluzioni spaziali giottesche l'essenziale per conferire un ordine unitario ed una verosimiglianza alle scene raffigurate e di aver accentuato l'individualità e la vivacità delle figure caratteristiche dell'originale risposta a Giotto della pittura e della miniatura bolognesi.

In contemporaneità con il manoscritto di Cesena si può porre un'altra copia dell'*Infortiatum* conservata presso il Gemeente Museum di Roermond (numero inv. 1857; n. I.26). La pagina d'apertura a c. 1r è più riccamente illustrata con fregi riquadrati con un paesaggio roccioso tra le colonne di testo, una più ordinata forma di decorazione marginale che appare diffondersi proprio negli anni trenta, forse per effetto della regolarizzazione dell'aspetto della pagina, e che tenderà a scomparire nel decennio successivo per lasciare vuoti gli spazi bianchi tra le colonne. Anche la composizione del riquadro principale è più complessa con due registri sovrapposti e un'articolata struttura architettonica in cui siede Giustiniano che si staglia sul fondo dorato in alto. Tuttavia, rimane intatto l'ordine della disposizione delle figure nello spazio e la coerenza della costruzione spaziale che si sono visti a Cesena. La fantasia dell'Illustratore comincia sbizzarrirsi nella stravagante figura di un personaggio maschile tra le colonne di testo e, nell'intervallo centrale tra le colonne di testo, nella figura che sembra nascere da un tralcio fogliaceo, che a sua volta cresce da un capo barbato nel margine inferiore.

---

<sup>90</sup> Vedi MEDICA, 2005a, p. 187.

Nello stesso giro di anni si colloca la decorazione del *Parvum Volumen* della National Library of Scotland (ms. Advocates 10.1.4(i), n. I.13)<sup>91</sup>. I frontespizi dei testi raccolti nel *Volumen* si confrontano con quelli dell'*Infortiatum* di Cesena o con il riquadro all'inizio del prologo nelle *Decretali* di Monaco. Ad esempio, una chiara disposizione nello spazio con una semplice incorniciatura architettonica si ritrova sia nel riquadro miniato del proemio delle *Institutiones* di Edimburgo (c. 1r) sia nei riquadri ad apertura dei libri III, XXX e XXXV dell'*Infortiatum* (cc. 37v, 111, 227). Tuttavia, le figure sono disposte in una maniera più semplice e mostrano atteggiamenti meno animati. Inoltre, la tecnica è meno accurata nella resa chiaroscurale degli incarnati e delle vesti. Questi caratteri appaiono indice di un'esecuzione più rapida. A questo proposito, è interessante osservare lo scarto di qualità fra i riquadri miniati con le rispettive iniziali e i capilettera interni decorati con figure intere o a mezzo busto nel testo e nella glossa. Anche in questo caso sembra trattarsi di una cura diversa riservata dal maestro alle parti della decorazione.

Nel *Volumen* di Edimburgo si ritrova la disposizione nello spazio entro semplici strutture architettoniche che richiamano i primi modelli di Giotto. Ad esempio, il grande riquadro all'inizio delle *Institutiones* riprende il portico a tre aperture in cui si svolge l'*Approvazione della regola* di Assisi. Quest'osservazione è significativa anche riguardo al valore sacrale attribuito da simili costruzioni architettoniche di origine giottesca alla rappresentazione dell'autorità giuridica, secondo quanto è stato rilevato in precedenza.

I riquadri miniati maggiori alle cc. 1r, 79r e 207r mostrano inoltre la presenza dei fondali a racemi dorati derivati dalla miniatura francese<sup>92</sup> che diverranno tipici della miniatura bolognese da questo momento in poi. Fra l'altro, è interessante rilevare che motivi ornamentali simili sono eseguiti a bulino anche sui fondi dorati della *Crocifissione* di Vitale del Museo di Philadelphia e sul dossale del Maestro dei Polittici da Santa Maria Nuova.

---

<sup>91</sup> *Italy*, 1966, p. 1, scheda 3. L'attribuzione delle miniature all'Illustratore si deve a Robert Gibbs. GIBBS, 1984, p. 639.

<sup>92</sup> A titolo di esempio, si può citare *La Somme le Roy* della British Library (ms. Additional 54180) miniata da Maître Honoré nell'ultimo decennio del XIII secolo.



L'iniziale nella glossa della carta di apertura del codice di Edimburgo presenta il primo esempio di un motivo che sarà comune nell'opera dell'Illustratore e della miniatura bolognese successiva, ovvero un angelo tetralato, già individuato da Longhi<sup>93</sup> come un punto di contatto tra il miniatore e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa. Tuttavia, si è visto come probabilmente questo motivo compaia in anni precedenti nelle *Decretali* di Napoli. Sarà bene ritornare sull'argomento in conclusione di capitolo.

Un altro *Volumen* decorato dall'Illustratore al tempo dei codici di Cesena e Edimburgo può essere riconosciuto in un manoscritto della biblioteca di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3502, n. I.18), le cui miniature erano note ad Alessandro Conti, ma che solo recentemente sono state pubblicate in esteso dalla Bauer-Eberhardt<sup>94</sup>. Le grandi scene miniate all'inizio delle *Institutiones* (c. 1r) e dell'*Authenticum* (c. 149r) con Giustiniano in trono circondato dai *doctores legum* della sua corte sono esempi ulteriori di spazialità regolare e giottesca e dell'inquadramento architettonico delle scene in una sorta di scatola spaziale che si ritrovano in particolare nel *Volumen* di Edimburgo.

L'Illustratore, nei primi esempi noti della sua produzione in ambito giuridico, si presenta già capace di un linguaggio in grado di rendere visivamente la complessa materia del diritto in modo accattivante. L'Illustratore porta ad una nuova unità e immediatezza la narrazione dinamica e la forza descrittiva dell'arte bolognese, soprattutto nell'illustrazione di alcuni passi dei testi giuridici che sollecitavano l'espressione di aspetti di questo genere. In particolare, nel codice di Edimburgo la resa della trasparenza dell'acqua nella scena di caccia e pesca che apre il secondo libro delle *Institutiones* (c. 16r) può richiamare addirittura lo stagno raffigurato pochi anni prima dal Maestro del Codice di San Giorgio nel Messale del Cardinale Stefaneschi (Città del Vaticano, BAV, Archivio di San Pietro, ms. C 129, c. 85r)<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> LONGHI, 1934-1935, ed. 1973, pp. 36-52.

<sup>94</sup> BAUER-EBERHARDT, 2011, pp. 238-240, n. 214.

<sup>95</sup> Il celebre Messale è datato agli anni venti del XIV secolo. Vedi: MANZARI, in *Giotto e il Trecento...*, 2009, pp. 286-288, n. 125.

Il *Volumen parvum* della Bibliothèque Municipale di Bordeaux (ms. 355.1, n. I. 3) è una recente aggiunta al catalogo dell'Illustratore. Il manoscritto fu donato alla Biblioteca di Bordeaux dalla vedova di Auguste Ravet nel maggio 1858, insieme ad altri due volumi, contenenti l'*Infortiatum* (ms. 355.2) e il *Digestum novum* (ms. 355.3). La miniatura iniziale del codice (c. 1r) è stata riprodotta senz'attribuzione da Barbara Morel in un contributo sull'iconografia trecentesca della Giustizia e del Bene Comune apparso nei *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* del 2001<sup>96</sup>. Il riferimento all'Illustratore si deve a un parere orale di François Avril. L'Illustratore è autore anche delle miniature maggiori alle cc. 205r e 275r, mentre nell'altra grande scena miniata ad apertura dell'*Authenticum* compare un maestro altrimenti non noto. A quest'artista attribuirei anche le scene miniate più piccole alle cc. 144r, 229v e 249v e tutte le iniziali decorate con figure. Questo miniatore riprende alcuni motivi dell'Illustratore, soprattutto nella fisionomia e nella postura delle figure, ma mostra una minore capacità d'individuazione e una resa chiaroscurale più grossolana. Le restanti miniature alle cc. 15r, 37v e 56r sono invece opera del Maestro del Graziano di Parigi, che parrebbe riconoscere anche nelle iniziali alle cc. 83r-85v, corrispondenti ai due bifogli conclusivi di un quinterno.

Nelle due grandi miniature alle cc. 1r e 205r l'Illustratore si presenta prossimo al tempo del *Volumen parvum* di Edimburgo. Le grandi scene miniate con Giustiniano in trono circondato dai giuristi in entrambi i codici condividono la chiara distribuzione nello spazio delle figure massicce entro un inquadramento architettonico piuttosto semplice che sono tipiche del maestro anche nell'*Infortiatum* di Cesena (per es. cc. 3r, 227r). Inoltre, i troni gotici alle cc. 1r e 205r sono vicini all'esempio che si osserva alla c. 56r di Cesena. Va rilevata anche in questo caso la maggiore raffinatezza del modellato chiaroscurale del codice di Cesena. Nel complesso, nel codice di Bordeaux l'Illustratore si mostra tuttavia in una fase più avanzata. Le figure acquisiscono una maggiore animazione, l'architettura si fa più complessa. In particolare, nella prima delle tre grandi scene miniate del *Volumen* di Bordeaux iniziano ad incrinarsi l'equilibrio compositivo e la chiarezza di articolazione spaziale delle prime opere. Lo spazio assume un'inclinazione verticale,

<sup>96</sup> MOREL, 2001, p. 694.

le figure sono pervase da un nuovo movimento brulicante. L'artista è già in direzione di quella che sarà la svolta dello sconvolgimento caotico che investirà le scene più note della sua produzione, svolta comunemente collocata dalla critica intorno alla metà degli anni trenta<sup>97</sup>, ma che andrà forse spostata verso la fine del decennio., come si vedrà. Inoltre, l'espressioni dei volti cominciano a presentare quegli incroci di sguardi sfuggenti che si ritrovano anche in Vitale a partire dal *Cenacolo* della Pinacoteca Nazionale, datato intorno al 1340<sup>98</sup>. Il *Volumen* di Bordeaux si presenta dunque come un'opera di transizione verso la fase centrale dell'Illustratore. Orienta in questa direzione anche l'assenza degli angeli tetralati.

La miniatura che apre il codice di Bordeaux mostra numerosi punti di contatto con il riquadro miniato all'inizio di un *Infortiatum* a Parigi (BNF, ms. Lat. 14340, n. I.23), interamente decorato dall'Illustratore. In particolare, la figura di Giustiniano in trono e i due scranni dei giuristi ai suoi lati sono quasi identici a quanto si vede a Bordeaux. È degna di nota l'iniziale sottostante istoriata con la rappresentazione del pianto di una donna davanti al corpo del marito defunto, che trova analogie con moduli della pittura sacra monumentale, come le madri piangenti nella *Strage degli innocenti* di Pietro da Rimini a Tolentino o addirittura la Maddalena dolente nella *Deposizione* Orsini di Simone Martini. Nelle scene interne l'artista riutilizza alcuni schemi compositivi della copia del medesimo testo conservata alla Malatestiana, ma la maggiore complessità delle scene indica un momento di poco più tardo, appunto lo stesso del *Volumen* di Bordeaux. Tuttavia, la tenuta qualitativa è piuttosto discontinua, tanto da giustificare l'ipotesi di un minore controllo sull'intervento di aiuti meno abili.

Il Maestro della Crocifissione D esegue la decorazione di un Messale a Zagabria (Arhiv Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti, ms. II d 250)<sup>99</sup>, che andrà datato sicuramente prima del 1334, visto che nelle orazioni (c. 105r) e nel testo del *Te igitur* (c. 136r) l'imperatore e il pontefice viene identificato con l'iniziale «I»

---

<sup>97</sup> Vedi: MEDICA, 2005a, p. 187.

<sup>98</sup> Vedi: BENATI, in *Pinacoteca Nazionale...*, 2004, pp. 91-93, n. 19.

<sup>99</sup> Vedi: MEDICA, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 192-195, n. 30.

di *Iohannes*, Giovanni XXII, che ricopriva entrambe le cariche, morto in quell'anno<sup>100</sup>. Un riquadro dipinto a piena pagina con il *Cristo crocifisso tra la Vergine e San Giovanni Evangelista dolenti* su sfondo blu orna l'inizio del *Te igitur*. La statuarietà monumentale delle figure e gli angeli nuvola raffigurati di tergo hanno fatto pensare ad un modello giottesco<sup>101</sup>. Il Maestro della Crocifissione D si mostra costantemente fedele ad una superficiale adesione nei confronti della spazialità e della plasticità giottesche, declinate però secondo un'espressività aspra e pungente, resa per mezzo di netti segni chiari e scuri.

Agli anni di Bertrando del Poggetto sono databili due copie di testi letterari di grande pregio e importanza, il *Liber Pantheon* di Goffredo da Viterbo della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 3890)<sup>102</sup> e la *Commedia* di Dante Alighieri divisa fra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. Ricc. 1005) e la Biblioteca Braidense di Milano (ms. AG.12,2)<sup>103</sup>.

Il *Liber Pantheon* di Parigi fu eseguito probabilmente per Azzone Visconti, signore di Milano, nel 1331. La gran parte della decorazione incompiuta con riquadri miniati e iniziali istoriate è opera di un gruppo di miniatori di ambito milanese che mostra anche punte di penetrante espressività verosimilmente dovute a un contatto con Bologna<sup>104</sup>. Le prime sette carte sono state invece miniate da un maestro bolognese che Longhi proponeva addirittura di riconoscere come l'Illustratore ai suoi esordi. Questo maestro dipinge la pagina illustrata all'inizio della tavola dei capitoli (c. 1r) con il tema dell'autore in cattedra tra i suoi discepoli, il capolettera istoriato con l'autore che invoca il Cristo in maestà all'inizio dell'*Invocatio auctoris ad deum* (c. 6r), l'iniziale istoriata del prologo con l'offerta del libro da parte dell'autore a papa Gregorio VIII (c. 6v) e l'iniziale istoriata della prima parte con l'autore che invoca la Trinità in aspetto di *Thronum Gratiae* (c. 7r). Come ha giustamente

---

<sup>100</sup> Vedi: MEDICA, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 192, n. 30.

<sup>101</sup> Vedi: MEDICA, 2005b, pp. 91-92.

<sup>102</sup> Vedi: AVRIL, GOUSSET, 2005, pp. 29-32, n. 4, figg. 11-17, tavv. IV-VI.

<sup>103</sup> Vedi: DEL MONACO, 2011 (con bibliografia precedente).

<sup>104</sup> Vedi: MULAS, 2005, p. 151.

riconosciuto Medica, l'artista che esegue queste miniature è lo stesso maestro del *Graziano* di San Pietro in Vaticano<sup>105</sup>. Un confronto su tutti chiarisce l'identità di mano: il giovane uomo accovacciato col capo rivolto in basso nel secondo medaglione circolare dall'alto che si vede nel fregio marginale a sinistra della carta d'apertura del *Liber Pantheon* con il giovane seduto assorto tra i suoi pensieri nel riquadro che illustra il *De poenitentia* nel *Graziano* vaticano (c. 282v). Anche nelle prime carte del manoscritto di Parigi si riconoscono numerose tangenze con l'opera contemporanea del Maestro del 1328, in particolare con i due codici della Capitolare di Padova. La conoscenza di Giotto giunge in queste carte fino allo scorcio dal basso del tavolo da scrittura a cui lavora l'autore nell'iniziale della carta d'apertura. Il motivo della rappresentazione prospettica con un punto di vista ribassato è infatti una conquista del pittore fiorentino a partire dalla Cappella Bardi. Vista la destinazione milanese del codice, è notevole che una rappresentazione simile si trovi nei quattro *Evangelisti* dipinti negli anni venti sulla volta a crociera della cappella Visconti in Sant'Eustorgio<sup>106</sup>. L'ipotesi attributiva di Longhi è significativa riguardo all'importanza del maestro del *Graziano* di San Pietro per la formazione dell'Illustratore. In effetti, quest'artista sembra aver influito sulla chiara disposizione delle figure entro incorniciature architettoniche essenziali, la costruzione massiccia delle figure e soprattutto l'espressività estroversa che emergono nelle prime opere dell'Illustratore. Un confronto interessante in questo senso è quello tra la figura dell'autore nell'iniziale del prologo del *Liber Pantheon* (c. 6v) e la figura inginocchiata del penitente in preghiera nell'iniziale del canto XXII del *Purgatorio* nel Ricc. 1005 (c. 155r). Inoltre, proprio in un medaglione della prima carta del *Liber Pantheon* (c. 1r) si può osservare il primo caso datato nella miniatura bolognese di utilizzo del fondale a racemi dorati che si è visto essere tipico dell'Illustratore.

Il Ricc. 1005 dovette costituire in origine un unico progetto editoriale con il *Paradiso* Braidense, denominato 'RB' dai filologi. Gli studi hanno chiarito come il formato, l'impaginazione e i caratteri della decorazione permettano di ricondurre RB

---

<sup>105</sup> Vedi: MEDICA, c.d.s.

<sup>106</sup> Vedi: PIROVANO, 1986, pp. 72, fig. 100, 75; CASSANELLI, 1993, p. 22 e fig. 18.

all'ambiente universitario. Il Ricc. 1005 è costituito da 187 carte pergamenee. L'impaginazione si distingue per l'accuratezza estetica con cui è stato adottato lo schema *Glossa cum textu incluso*, caratteristico dei codici giuridici, per un testo di per sé refrattario a una tale forma di disposizione del testo sulla pagina come la *Commedia* dantesca<sup>107</sup>. Risale a Colomb De Batines l'opinione secondo cui il codice avrebbe costituito in origine un volume unico col *Paradiso* della Braidense<sup>108</sup>. Negli studi recenti, dal contributo di Francesca d'Arcais<sup>109</sup> agli interventi di Gabriella Pomaro<sup>110</sup>, si è affermata la convinzione che le tre cantiche fossero in realtà copiate in tre volumi separati, facenti probabilmente parte di un unico progetto editoriale. Non è noto quando sarebbe avvenuta la separazione tra il *Paradiso* e le cantiche oggi a Firenze. Il Ricc. 1005 è elencato già nel più antico catalogo a stampa dei manoscritti della Biblioteca Riccardiana del 1756<sup>111</sup>, mentre il codice braidense riporta nel margine inferiore di c. 1r l'intitolazione «Dante Aligari con Commento di Iacomo de Zon del Fra Filippo della Lana Bolognese» insieme alla segnatura «VV 2. n° 168», cancellata da altra mano e sostituita con una nuova segnatura «AC. 2.», che, come già si accorse Francesco Carta<sup>112</sup>, consentono di rintracciare il codice negli inventari settecenteschi della biblioteca di Santa Giustina a Padova, stesi da Giuseppe Maria Sandi<sup>113</sup>.

---

<sup>107</sup> Per gli aspetti codicologici del complesso Riccardiano-Braidense vedi da ultimo: POMARO, 2009.

<sup>108</sup> COLOMB DE BATINES, 1845-1846, I, p. 605, n. 24, II, p. 70, n. 124.

<sup>109</sup> D'ARCAIS, 1978, p. 34.

<sup>110</sup> POMARO, 1995, pp. 498-502; POMARO, 2009, p. 2705.

<sup>111</sup> Vedi LAMI, 1756, p. 21.

<sup>112</sup> Vedi CARTA, 1891, p. 19 e nota 1.

<sup>113</sup> SANDI, 1736: «Il Commento di Giacomo del Zon dal Filippo della Lana Bolognese. Codex Membr. Saeculi XIV. in fine in fol.». Alla pagina successiva è registrato «Il Paradiso col commento di Giacomo della Lana del Sec. XIV in fol.», con la medesima segnatura «AC. 2.». È probabile che si tratti dello stesso manoscritto segnato riportato due volte a causa della doppia intitolazione sulla pagina di apertura del volume. SANDI, 1724, c. 13r: «Dante Aligeri cum commento di Iacomo del Zon del Fra Filippo della Lana Bolognese. Cod. Membr. in fol. Saeculi 14 in fine». Sui cataloghi settecenteschi di Santa Giustina vedi: MASCHIETTO, 1981, pp. 330-347; *La biblioteca di S. Giustina...*, 1982, pp. 25-28.

La conoscenza degli estremi cronologici di composizione del commento di Iacomo della Lana, dopo il 1323, e prima del 1328 almeno per quanto riguarda la stesura del commento all'*Inferno*<sup>114</sup>, e l'identificazione del «Maestro Galvano» che sottoscrive il codice braidense con Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna tra il 1314 e il 1347, data di redazione del proprio testamento<sup>115</sup>, permettono di collocare il codice tra i più antichi testimoni del poema dantesco nel secondo quarto del Trecento. Giorgio Petrocchi ha ulteriormente precisato tale datazione al decennio 1330-40<sup>116</sup>. La decorazione miniata consiste di 67 iniziali istoriate per l'*Inferno* e di 66 per il *Purgatorio*, poste all'inizio di ciascun canto e del luogo corrispondente nel commento. Ogni coppia d'iniziali presenta una scena relativa al contenuto del canto, che talvolta si ripete identica in entrambi i capitoli. Nel *Purgatorio* alcune iniziali ospitano busti senz'alcuna attinenza con il testo. Una simile struttura d'illustrazione è unica all'interno della tradizione illustrativa trecentesca della Commedia<sup>117</sup>.

Alcune iniziali di superiore qualità e più piena autografia si distinguono per l'eccezionale approfondimento naturalistico e la libertà di movimento con cui l'Illustratore dona un'accattivante immediatezza d'impatto visivo alle proprie figure massicce. Mi sembra significativo il confronto tra le raffigurazioni del peccato dei suicidi, dei consiglieri di frode e dei giganti (cc. 35v, 78r, 93r) e la figura di giovane uomo, con una fisionomia che spesso ricorre nei personaggi maschili dell'Illustratore, visibile nel *Graziano* vaticano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. lat. 1366, c. 177r). Comune nelle iniziali è la caratteristica articolazione della figura, che si distende secondo direzioni diagonali e pare quasi scivolare al di fuori del corpo della lettera così da interferire con il bianco della pagina. Tuttavia, confrontando la

---

<sup>114</sup> Sulle chiose dantesche del Lana il contributo più recente è l'edizione critica a cura di Mirko Volpe e Arianna Terzi: LANA, ed. 2010.

<sup>115</sup> Vedi: SACCENTI, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 1970-1978, vol. III, 1971, p. 92; SCHIAVETTO, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 1998, pp. 792-793.

<sup>116</sup> Vedi PETROCCHI, in DANTE, ed. 1994, pp. 83-84.

<sup>117</sup> Un utile panorama sulle modalità d'illustrazione del poema dantesco durante il XIV e XV secolo è offerto da: CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, 1989.

resa delle figure, si osserva il grado più evoluto d'individuazione naturalistica del Vat. Lat. 1366. Uno scarto ancora maggiore in tal senso si nota tra l'iniziale di *Purg.* IV (c. 112r) e l'iniziale istoriata con la *Trinità* delle *Clementine* di Padova (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A 25, c. 75r), datate 1343. D'altra parte, si è già accennato a come i caratteri del linguaggio stilistico delle miniature del Ricc. 1005 si collochino ancora a stretto contatto con quella corrente della miniatura bolognese degli anni venti e trenta del XIV secolo, rappresentata da artisti quali il Maestro del Graziano di Parigi, il Maestro del 1328 e il Maestro della Crocifissione D. Un confronto ulteriore rispetto a quello proposto con la c. 6r del *Liber Pantheon* è individuabile fra la raffigurazione della Messa di *Purg.* III (c. 109v) e la *Comunione della Maddalena* del Maestro della Crocifissione D nell'Antifonario dei Santi del ciclo servita di Bologna (Bologna, Santa Maria dei Servi, corale H), datato intorno al 1326. Affinità altrettanto significative si possono osservare tra lo scorcio dal basso in alto dell'iniziale già ricordata d'*Inf.* XIII (c. 35v) e la simile soluzione del personaggio maschile ignudo che compare in apertura all'opera eponima del Maestro del 1328. Infine, alcuni profili di volti sono particolarmente vicini al secondo miniatore delle *Decretali* di Napoli, che decora probabilmente anche il *Digesto* di Londra, già attribuito allo stesso Illustratore. È un altro indizio che porta a sottolineare l'importanza di quest'artista per il formarsi del linguaggio dell'Illustratore.

Reputo quindi condivisibile il riconoscimento delle miniature del Ricc. 1005 tra le più antiche opere note dell'Illustratore nei primi anni trenta, proposto da Francesca d'Arcais<sup>118</sup>. In particolare, le iniziali istoriate del Ricc. 1005 paiono inserirsi nella fase medesima cui appartengono l'*Infortiatum* di Cesena e il *Volumen* di Edimburgo. Questa datazione è coerente con la cronologia di Contini, mentre la diversa datazione agli anni 1345-55 ipotizzata da Paolo Trovato<sup>119</sup> per ragioni di critica testuale è difficilmente compatibile con i caratteri dell'apparato illustrativo, in particolare se si considera anche il *Paradiso* braidense. Infatti, l'impronta arcaizzante

---

<sup>118</sup> D'ARCAIS, 1978.

<sup>119</sup> TROVATO, 2007, p. 632.



delle miniature del ms. AG XII 2, opera del Maestro del B 18<sup>120</sup>, sarebbe a fatica giustificabile a date così avanzate. Un dato iconografico, l'iniziale di *Purg.* XXXIII (c. 185r) con la raffigurazione dell'imperatore che trafigge il Papa e il re di Francia seduti in trono, ha comprensibilmente fatto sorgere la questione se il codice possa essere stato effettivamente eseguito a Bologna durante il governo di Bertrando del Poggetto<sup>121</sup>, come l'inserimento della decorazione miniata nella cronologia dell'artista farebbe propendere ad ipotizzare. Si affronterà il problema più avanti nell'esposizione, nel capitolo dedicato ai committenti dell'Illustratore.

Conti<sup>122</sup> collocava tra le opere dell'Illustratore databili nei primi anni trenta anche le iniziali decorate con busti e figure umane di uno *Speculum iudiciale* a Treviso (Biblioteca Comunale, ms. 172; n. I.28), dove i primi nove quinterni sono stati miniati dal Maestro del Leggendario, e di una copia vaticana della *Metafisica* di Aristotele tradotta e commentata da Tommaso d'Aquino (ms. Urb. lat. 216). La conformazione dei capilettera con riquadro dorato, code fogliate e dischi dorati è la medesima del Ricc. 1005 e delle *Decretali* di Monaco. Le figure appaiono però più evolute nella caratterizzazione dei volti attraverso il carnoso impasto chiaroscurale che consente di accostarle alle miniature dell'*Infortiatum* di Cesena e del *Volumen* di Edimburgo. A queste serie d'iniziali andranno aggiunti i due capilettera miniati in un ritaglio da un codice di *Decretali* conservato in una collezione privata austriaca (n. I. 2), attribuite recentemente da Ada Labriola<sup>123</sup>.

Nel corso degli anni trenta si colloca anche la decorazione di un codice miscelaneo di opere di autori classici conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 8500)<sup>124</sup>. Insieme al *Contra Apionem* Lat. 5054, al Vat. lat. 2193<sup>125</sup>, altro volume miscelaneo di autori classici, e al *Cicerone* n. 552 della Bibliothèque

---

<sup>120</sup> L'attribuzione, non più posta in discussione, si deve sempre a Francesca d'Arcais: D'ARCAIS, 1978, pp. 113-114.

<sup>121</sup> Vedi: VOLPI, 2010, p. 30.

<sup>122</sup> CONTI, 1981a, pp. 10, 87-88.

<sup>123</sup> LABRIOLA, in *Casa d'Arte...*, 2004, pp. 5-7.

<sup>124</sup> Vedi: AVRIL, GOUSSET, 2005, pp. 135-138, n. 63, figg. 206-217, tavv. XXVIII-XXIX.

<sup>125</sup> Vedi: STOK, ZAFFAGNO, in *Vedere i classici...*, 1996, pp. 268-274, n. 52.

Municipale di Troyes, il manoscritto fu di proprietà del Petrarca, forse a partire dal 1342<sup>126</sup>. Sulla base di motivazioni di critica del testo, è stato ipotizzato che i quattro codici siano stati tutti confezionati a Verona, il *Cicerone* forse per un Pietro (?) Malvezzi da Mantova, figlio di Graziadio da Mantova, di cui compare l'ex libris a Troyes, e donati successivamente al Petrarca per mano di Guglielmo da Pastrengo, ambasciatore degli Scaligeri ad Avignone<sup>127</sup>. Sono stati riconosciuti due miniatori a Troyes, che tornano nel volume vaticano insieme ad un terzo maestro, mentre nel codice parigino si ritrova il primo maestro di Troyes, in secondo piano rispetto ad un altro maestro altrimenti ignoto, che esegue tutti i riquadri istoriati. Sebbene i miniatori dei tre codici siano stati ritenuti lombardi con influenze bolognesi, in particolare di 'Dalmasio' il principale maestro del Lat. 8500, da parte di Avril<sup>128</sup>, che pubblicava il codice di Parigi in occasione della mostra della Bibliothèque Nationale de France del 1984, gli artisti sono proprio bolognesi. I due maestri di Troyes si avvicinano il primo al Maestro del 1328, il secondo al Maestro del B 18. Il terzo maestro del Vat. lat. 2193 appare collegarsi alla cultura dell'Illustratore e del Maestro del 1346. Il maestro principale del Lat. 8500, ribattezzato Maestro dell'Aristotele per il memorabile riquadro con la *Morte di Aristotele* (c. 54v), costituisce un episodio molto significativo per l'affermazione a Bologna di quella corrente di accezione espressiva che in pittura fa capo soprattutto al Maestro del 1333 e che meriterebbe ulteriori approfondimenti<sup>129</sup>. I rapporti tra questo miniatore e il trittico del Louvre sono talmente vicini nell'espressione risentita dei volti, nei ricami abbondanti e spezzati dei panneggi e nei tentativi di comprensione della spazialità giottesca da far quasi pensare di trovarsi di fronte allo stesso artista. Ad ogni modo, comune alla miniatura e alla tavola è la relazione con la miniatura parigina contemporanea di Jean Pucelle, che appare eccezionale a Bologna e si giustifica con il clima cosmopolita introdotto dal governo di Bertrando del Poggetto. Una tale presenza in città dovette

---

<sup>126</sup> Vedi: BILLANOVICH, 1990, p. 255.

<sup>127</sup> Vedi: *Ivi*.

<sup>128</sup> Vedi: AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, pp. 85-86, n. 71; AVRIL, GOUSSET, 2005, pp. 136-137, n. 63.

<sup>129</sup> In attesa di: MEDICA, c.d.s.

certo costituire uno stimolo potente al pari di Giotto per le originali sintesi figurative che proposero a breve Vitale e l'Illustratore<sup>130</sup>.

Massimo Medica<sup>131</sup> ha collegato alla figura di Bertrando del Poggetto la committenza delle nuove serie di libri di coro delle cattedrali di Bologna (Archivio Arcivescovile, Corali A-M) e Imola (Museo Diocesano, mss. 11-V, 6-VI, 12-VII). Il miniatore principale in entrambe le imprese è riconoscibile nel Maestro del Graziano di Parigi, scelta comprensibile per una committenza francese a motivo dell'affinità del suo linguaggio con i modi grafici e di superficie della miniatura d'oltralpe<sup>132</sup>. Alessandro Conti<sup>133</sup> aveva addirittura proposto di vedere gli inizi dell'Illustratore nei volti di un santo in trono nel *Graduale* B (c. 39r) e di un giovane suonatore nel *Graduale* I (c. 66r). L'attribuzione ha senso nel mettere in luce i rapporti dell'Illustratore con l'espressività aspra che si afferma nell'arte bolognese di quegli anni e trova un esponente importante nello stesso Maestro del Graziano di Parigi, che si è visto fra l'altro come collabori con l'Illustratore già nel *Volumen* di Bordeaux.

Un gruppo di statuti e matricole delle corporazioni bolognesi sono riconducibili agli anni del governo di Bertrando del Poggetto.

Gli *Statuti e matricole della Società dei merciai* del 1328 (Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 633)<sup>134</sup> riportano in apertura (c. 1r) gli stemmi di Bertrando e di papa Giovanni XXII, abbasati dopo la rivolta del 1334, del Comune e dei re angioini di Napoli, protettori del fronte filopontificio in Italia. La carta è decorata da un riquadro miniato con la *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Pietro Apostolo e Michele Arcangelo*, mentre l'iniziale "*I(n)*" è dipinta al suo interno con una figura intera di giovane uomo seminudo in piedi in una posizione contorta. Le figure sono

---

<sup>130</sup> Sull'importanza del Maestro del 1333 per Vitale e l'Illustratore vedi: BENATI, 2005, pp. 71-72; MEDICA, 2005b pp. 90-91.

<sup>131</sup> MEDICA, 2005b, pp. 83-86.

<sup>132</sup> Al riguardo è significativo che negli stessi anni ad Avignone la curia pontificia privilegiò i miniatori di linguaggio francese, benché fossero più attardati e scadenti rispetto agli italiani presenti nella città provenzale. Vedi: MANZARI, 2006, p. 125.

<sup>133</sup> CONTI, 1981a, p. 80.

<sup>134</sup> Vedi NEGRETTI, in *Le Madonne di Vitale...*, 2010, pp. 56-57, n. 7.

l'unica opera sicuramente datata del Maestro del 1328, che appunto da questo codice trae il proprio nome. Pur basandosi per il riquadro su un precedente modello che decorava la copia degli Statuti del 1313 (Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 631), l'artista mostra in quest'immagine la comprensione del linguaggio giottesco, come nel corposo panneggio che fascia le gambe della Vergine e soprattutto nella figura vivace del Bambino che fende lo spazio tridimensionale con una torsione. I due angeli in preghiera rappresentati in volo per metà sulla pagina bianca e per metà sul campo del riquadro sono un'invenzione che s'inserisce invece nel modo caratteristico degli artisti bolognesi di considerare la cornice come un elemento di continuità tra la rappresentazione e quanto la circonda piuttosto che un'introduzione spaziale, come nella pittura giottesca.

Le immagini che decorano le carte d'apertura degli *Statuti e matricola della Compagnia delle Laudi* e l'*Inventario dell'ospedale della Nosadella* del 1329 (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, mss. Ospedali 72-73) e degli *Statuti e matricola della Compagnia dei Lombardi* del 1334 (Bologna, Compagnia dei Lombardi, cart. I)<sup>135</sup> sono opera di uno stesso artista che Medica<sup>136</sup> ha proposto d'identificare con il Lando di Antonio che compare come *miniatur* nella *Matricola della Compagnia dei Lombardi* del 1334 e come *pictor* nei documenti del processo del 1320 contro il peziario inglese Gualtiero di Pietro Eficax. Lando doveva quindi essere versato in entrambe le tecniche, come appare dalla stesura sciolta e libera del colore, che sono congeniali ad un maestro abituato a lavorare su grandi superfici. Inoltre, il suo linguaggio trova maggiori affinità con la pittura monumentale contemporanea, in particolare con le opere del Maestro dei Polittici di Bologna. Nell'iniziale *I(n)* degli *Statuti della Compagnia delle Laudi* (c. 25r) si osserva anche una ripresa letterale delle *Stigmati di San Francesco* di Giotto nella Cappella Bardi. Non a caso è stato proposto d'identificare il Maestro dei Polittici con Lando di Antonio<sup>137</sup>, in particolare a proposito della tavola con la *Madonna col Bambino in*

---

<sup>135</sup> Vedi: MEDICA, in *Francesco da Rimini...*, 1990, pp. 119-122, nn. 15-17.

<sup>136</sup> MEDICA, 1990, pp. 108-109, 112, nota 48.

<sup>137</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 79.

*trono* già presso la Galleria Algranti di Milano, oggi nella donazione Volponi della Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, e degli affreschi frammentari con la *Madonna col Bambino in trono* in San Giovanni in Monte e in Santa Maria dei Poveri a Bologna<sup>138</sup>. Si riconoscono infatti il soffice chiaroscuro degli incarnati, le tinte tenere e l'espressività umorosa dei volti che denotano rapporti quasi assenti nella miniatura bolognese con la coeva pittura riminese di Pietro e del Maestro di Verucchio. Si veda a questo proposito anche la crisografia del manto della Madonna nel riquadro degli *Statuti e matricola della Compagnia delle Laudi*.

---

<sup>138</sup> Vedi: BENATI, in *Le due donazioni Volponi...*, 2003, p. 51.

### c. La fine degli anni trenta: l'affermazione dell'Illustratore

Dopo la fine del breve periodo di governo di Bertrando del Poggetto nel 1334, gli anni trenta e quaranta del Trecento sono ritenuti il momento in cui l'arte gotica bolognese giunge a una prima originale sintesi del proprio linguaggio espressivo grazie all'opera pittorica di Vitale degli Equi. Come bene ha osservato Daniele Benati<sup>139</sup>, Vitale è stato l'artista in grado di rielaborare le contrastanti tensioni che si pongono alla base della pittura gotica bolognese e di forgiarle al fuoco della propria vivace fantasia per dare vita ad un linguaggio talmente efficace da costituire un punto di riferimento per gli anni futuri fino all'inizio del Rinascimento, a Bologna e in parte nell'area padano-veneta. Al contrario, non è stato valorizzato in uguale misura il medesimo ruolo che hanno avuto alcuni miniatori. Infatti, sono questi gli anni in cui si datano le più splendide creazioni del Maestro del 1328, dell'Illustratore, del Maestro del 1346 e le prime opere di Niccolò di Giacomo, destinato a dominare la miniatura bolognese della seconda metà del Trecento. In questi anni si afferma uno stile di decorazione libraria che rimarrà la base di partenza per i miniatori bolognesi fino al XV secolo inoltrato e si diffonderà in tutta Europa come un modello prestigioso attraverso la circolazione dei codici. Come ha posto in luce Susan L'Engle<sup>140</sup>, sempre a queste date giunge inoltre alla sua messa a punto definitiva una forma di regolarizzazione dell'impaginato dei libri giuridici caratterizzato da ampiezza e pulizia degli spazi bianchi della pagina. Tendono a scomparire le decorazioni dipinte libere nei margini e negli intervalli tra testo e glossa; le iniziali colorate ad apertura dei capitoli sono fatte rientrare nel corpo del testo. Questo cambiamento sottolinea la regolarità dell'impaginazione cercata dai copisti bolognesi nei libri glossati a differenza degli esempi d'Oltralpe. Per quest'ultimo motivo, si potrebbe interpretare la novità anche come una scelta di affermazione dell'identità

---

<sup>139</sup> BENATI, 2005, pp. 70, 72.

<sup>140</sup> L'ENGLE, 2000, pp. 67-68.

locale della città e dello *Studium* dopo la parentesi del governo ‘francese’ di Bertrando e del suo seguito. Difatti, questa fase cardine per la vicenda artistica a Bologna avviene sullo sfondo di una situazione politica e sociale altrettanto decisiva. Dopo la conclusione violenta del governo di Bertrando, Bologna vede la salita al potere di Taddeo Pepoli, *conservator pacis et iustitie*, che riesce nel tentativo di ricucire i rapporti con il papato, giunti a una grave crisi con i due interdetti di Benedetto XII nelle primavere del 1337 e del 1338, fino a essere riconosciuto quale vicario pontificio nell’estate del 1338<sup>141</sup>. Iniziò così un decennio di pace che consentì alla città e al suo signore Taddeo di ricoprire un ruolo di primo piano nelle relazioni tra le potenze italiane<sup>142</sup>.

Il *Decretum Gratiani* Vat. lat. 1366 (n. I.8) costituisce un punto di svolta nel percorso artistico dell’Illustratore. Nel Vat. lat. 1366 l’Illustratore decora le pagine iniziali della causa II (c. 97r) e del *De poenitentia* (c. 277r) con un grande riquadro miniato e una serie di scene secondarie riquadrate negli intervalli tra le colonne di testo e con riquadri minori l’inizio delle cause I (c. 76r), III (c. 114v), V (c. 125r), VI (c. 127v), VIII (c. 135v), XVI (c. 177r), XVII (c. 191r), XVIII (c. 194r) e XX (c. 198r). Alla c. 1r un miniatore vicino al Maestro del 1328 illustra con un grande riquadro e fregi negli spazi bianchi tra il testo e la glossa l’inizio delle *Distinctiones*. Nei riquadri minori all’inizio delle cause IX (c. 138r), X (c. 141v), XI (c. 144v), XII (c. 154v) si riconosce la mano del Maestro del Graziano di Parigi. Infine, i riquadri minori delle cause III (c. 114v) e IV (c. 122v) sono riferiti rispettivamente al Maestro degli Antifonari di Padova e al Maestro del Digesto Lat. 4478. La maggior parte delle iniziali con busti all’interno della glossa e del testo è opera proprio di quest’ultimo maestro, tranne nella causa II, dove si riconosce invece il Maestro degli Antifonari e alle cc. 76r e 125r, dove eseguono un’iniziale ciascuno l’Illustratore e il Maestro del Graziano di Parigi. Come ha osservato Conti<sup>143</sup>, il Vat. Lat. 1366 è uno degli ultimi codici singoli bolognesi decorato da un gruppo di miniatori caratterizzati da linguaggi

---

<sup>141</sup> Vedi: ANTONIOLI, 2004, pp. 129-136.

<sup>142</sup> Vedi: ANTONIOLI, 2004, pp. 188-198.

<sup>143</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 90.

relativamente indipendenti fra loro. L'alta qualità della maggior parte delle miniature e la levatura degli artisti coinvolti si giustifica col prestigio della committenza, dovuta ad un cardinale benedettino, che si vede raffigurato alla c. 1r nell'atto di donare il libro al monaco Graziano che occupa l'iniziale. Come si dirà meglio nell'ultimo capitolo, il cardinale committente è probabilmente il limosino Pierre Roger (nato nel 1290/1291), futuro papa Clemente VI (1342-1352), investito della porpora da papa Benedetto XII il 15 dicembre 1338. Una datazione intorno al 1339 potrebbe dunque essere un probabile nuovo punto d'appoggio cronologico per il percorso dell'artista. Una data di poco successiva all'interdetto del 1338 e alla concessione del vicariato a Taddeo Pepoli sarebbe inoltre plausibile per una commissione da parte di un cardinale di Santa Romana Chiesa. L'Illustratore dovette essere il miniatore principale dell'impresa, vista la decorazione di due dei tre luoghi più importanti del testo. In queste pagine viene sconvolto l'equilibrio spaziale e compositivo ancora mantenuto nel *Volumen* di Bordeaux. Lo spazio s'inerpica e le figure si dispongono lungo le direttrici verticali creando molteplici unità interne che si legano in maniera brusca. L'animosità delle figure e i contrasti cromatici tra i colori interi aumentano l'effetto di brulichio vitale, che trova però un polo di gravità nelle figure autorevoli al centro della composizione, segnalate dall'architettura, il pontefice alla c. 97r e il frate predicatore e il calice e l'ostia sull'altare retrostante alla c. 277r. È plausibile il richiamo al *Presepe* di Vitale a Mezzaratta, dipinto verosimilmente non molti anni dopo il 1338<sup>144</sup>. L'Illustratore offre la prima risposta dell'arte bolognese, e più estesamente europea, che dichiaratamente scardina i principi di razionalità del naturalismo giottesco, forzando la resa della profondità spaziale e dell'espressività delle figure secondo le esigenze di comunicazione diretta del pathos drammatico della scena operanti a Bologna dalla seconda metà del secolo precedente, in virtù di un'interpretazione particolarmente patetica e intrisa anche di asprezze del gotico francese dell'influenza bizantina<sup>145</sup>. Fra l'altro, lo stesso spazio inerpicato osservabile soprattutto nel paesaggio roccioso del riquadro all'inizio del *De poenitentia* può essere considerato un ritorno del punto di vista rialzato della pittura bizantina,

---

<sup>144</sup> Vedi: VOLPE, 2005, pp. 39-46; BENATI, 2010, pp. 26-27.

<sup>145</sup> Vedi: BENATI, 2000, pp. 96-102; MEDICA, 2000b, pp. 126-134.



presente nella miniatura bolognese del ‘Secondo Stile’ e ancora nelle prime forme di ricezione di Giotto fino agli anni venti del Trecento. Nella carta d’apertura del codice l’Illustratore interviene nelle scene lungo i margini, mentre il riquadro e l’iniziale del testo si devono alla mano di un artista vicino al Maestro del 1328, con cui in passato era stato identificato. È interessante osservare la presenza degli angeli tetralati e del fondo a ramagiture dorate, che indica l’incidenza dei modelli dell’Illustratore. L’Illustratore è forse responsabile anche della maggiore animazione che si nota nelle scene eseguite dal Maestro del Graziano di Parigi.

L’Illustratore è il miniatore principale di un altro *Decretum Gratiani* nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (Clm. 23552, n. I.20). L’artista decora le pagine iniziali delle *Distinctiones* (c. 1), della causa II (c. 199) e del *De consecratione* (c. 552) con un grande riquadro miniato e una serie di scene secondarie negli intervalli tra le colonne di testo e con piccoli riquadri l’inizio delle cause I (c. 199), II (234), III (c. 250), IV (c. 255), V (c. 259a), VI (c. 265), VII (275). I riquadri minori all’inizio delle altre *Cause* sono opera di un collaboratore, che giustamente Medica<sup>146</sup> ha individuato nel Maestro della Crocifissione D. Il Maestro della Crocifissione D esegue anche la gran parte delle iniziali decorate con busti nel testo, tranne le iniziali alle cc. 87, 88, 93, opera del Maestro del B 18. L’Illustratore prosegue il percorso iniziato nel Vat. lat. 1366. La struttura delle tre pagine decorate ripete i fregi con scene secondarie negli spazi tra la glossa e il testo con una riquadratura a sfondo blu e filettature bianche, come nel *De poenitentia* del Vat. lat. 1366, sebbene vi sia l’aggiunta di una figura intera nella parte inferiore, che già si trovava nel *Graziano* del Maestro del Leggendario a Cesena. Nella carta iniziale delle *Distinctiones* si osserva poi una sagomatura a cuspide del lato superiore del riquadro, che si ritroverà spesso nei codici giuridici bolognesi. Due angeli tetralati sul bianco della pagina toccano con le mani i lati della cuspide, riproponendo il rapporto tra cornice del riquadro e pagina bianca che si è già visto nella Matricola del 1328. All’interno dei riquadri miniati le figure acquisiscono una maggiore monumentalità e allo stesso tempo la composizione ritrova un ordine seppur precario. Ad esempio, nei grandi riquadri delle *Distinctiones* e della causa II le figure sono disposte sul terreno

---

<sup>146</sup> MEDICA, 1990, pp. 103, 105.

in maniera scandita, ma non è chiaro come si scalino in profondità. Le architetture incorniciano la scena, ma nel primo caso divergono rispetto a un asse centrale, nel secondo la pedana che aggetta nella parte inferiore è troppo avanzata rispetto al piano del soffitto; inoltre, la volta a rombi dell'ambiente in cui si trova la corte pontificia pare perdersi nel fondale a racemi dorati, creando un fondo piatto contro cui si muovono i personaggi e si stagliano le architetture tridimensionali. Lo stesso effetto è provocato dal fondale a racemi e dalle volte stellate dell'ambiente ecclesiale nel riquadro del *De consecratione*.

Caratteri simili presentano le *Decretali* Vat. lat. 1389 (n. I.9), uno dei vertici della produzione dell'Illustratore. Che si trattasse di un codice particolarmente prestigioso lascia pensare anche la scarsità di *additiones* lungo i margini, segno che il manoscritto fu custodito come un'opera di rappresentanza, da esibire in circostanze particolari. L'Illustratore ha decorato tutte le pagine d'apertura del proemio e dei cinque libri di cui si compone l'opera. Il proemio e il libro I sono sontuosamente miniati su due carte speculari (3r e 4v), secondo lo schema introdotto da 'Jacopino da Reggio'. Entrambe le pagine hanno un riquadro ampio due colonne con terminazione superiore a cuspide, fregi con scene minori, negli intervalli tra testo e glossa, una figura stante al di sotto e margine superiore e inferiore decorati con riquadri dal fondo a racemi dorati su cui volano a coppie angeli tetralati in alto, in basso angeli comuni a c. 3v e tetralati a c. 4v, sostenenti gli stemmi del committente, ridipinti in epoca posteriore. Il riquadro a c. 3v è incorniciato da fasce rettangolari con fondali a racemi dorati. Rombi al centro dei lati e quadrati agli angoli si aprono per ospitare rispettivamente due profeti, un angelo e la colomba dello Spirito Santo, relativa alla Trinità sottostante, e i simboli dei quattro Vangeli. Nei due angoli alla base della cuspide si aprono due polilobi che ospitano i busti della Vergine e di San Giovanni Evangelista. I contorni della cornice sono in rilievo così da essere introduzione spaziale per le figure rappresentate al suo interno. Si tratta di un'elaborazione della cornice in linea con Giotto e differente dal modo di trattare questo elemento che si è visto comune a Bologna. Si può ipotizzare che fasce simili con busti di santi e profeti cingessero gli affreschi di Giotto nella cappella di Porta Galliera, in maniera simile a quanto si vede ancora nei resti dipinti intorno le finestre della cappella reale del

Castel Nuovo a Napoli. Un precedente ancora più simile dal punto di vista strutturale sono le fasce ornamentali scandite da ottagoni che si aprono con teste all'interno nella cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze<sup>147</sup>. Nelle due scene con l'*Adorazione della Trinità* e il *Concistoro di Gregorio IX* si ripresentano la monumentalità delle figure e l'equilibrio precario fondato sulla contraddizione fra salda collocazione delle figure nello spazio ed effetti di superficie che si sono visti nel *Graziano* di Monaco. L'Illustratore dedica riquadri ampi due colonne anche ai libri II (93r), III (173r) e IV (241v). Il libro V, invece, si apre con un riquadro piccolo, che è però arricchito da una fascia che corre tra le colonne del testo lungo tutta l'altezza della pagina con busti di Cristo, della Vergine e di profeti all'interno di ottagoni allungati.

Alle *Decretali* Vat. lat. 1389 si collegano le pagine d'apertura di un'altra copia del medesimo testo a Girona (Biblioteca del Seminario, ms. 28, cc. 1v-2r; n. I.16), restituite all'Illustratore da Susan L'Engle<sup>148</sup>. Sebbene le due pagine siano purtroppo in un cattivo stato di conservazione, è possibile scorgere la medesima struttura della decorazione costituita da un riquadro ampio due colonne e da fregi riquadrati tra le colonne di testo e un'analoga monumentalità della composizione e delle figure, in particolare nell'*Adorazione del Cristo* di c. 2r. Come la L'Engle ha giustamente riconosciuto, all'inizio del libro I compare il Maestro del B 18, mentre all'inizio degli ultimi due libri è intervenuto un giovane Nicolò di Giacomo nelle iniziali del testo, essendo stati malauguratamente ritagliati i due riquadri istoriati. La presenza di Nicolò a fianco dell'Illustratore sempre nelle iniziali ad apertura di libri interni torna nel *Digesto* di Roermond (numero inv. 1855), come si vedrà più avanti. Almeno a Girona, non è da escludere che l'artista esordiente abbia operato in un secondo momento, dato che i libri IV e V sono gli ultimi due del volume.

Negli stessi anni a cavallo tra il terzo e il quarto decennio l'Illustratore dovette decorare il *Liber Sextus* della Stiftsbibliothek di St. Florian (cod. III, 7; n. I.27) in Austria e il *Liber sextus* Pal. lat. 636. La carta d'apertura del *Liber Sextus* di St. Florian è illustrata con una grandiosa scena ampia due colonne del *Martirio di Santo Stefano*. Il soggetto è giustificato in virtù della committenza da parte di Alberto di

<sup>147</sup> Vedi: TINTORI, BORSOOK, 1965, p. 25, tavv. 65-67, 105-107.

<sup>148</sup> Vedi: L'ENGLE, 2005, p. 10 e nota 64.

Sassonia, vescovo di Passau dal 1320 al 1342, data della morte. I suoi stemmi sono infatti dipinti nel margine inferiore della carta. La cattedrale di Passau era appunto dedicata a Santo Stefano, così come la chiesa principale di Vienna, dipendente da Passau. La scena è incorniciata da una fascia dorata ornata con lettere rosse, blu, verdi e rosa a comporre il nome «*BONIFACIUS*», papa cui si deve la compilazione del *Liber sextus*. Il corpo delle lettere prende a volte l'aspetto di volti e figure. Questo stesso motivo si trova anche nelle due iniziali del libro I nel Vat. lat. 1389. In alto al centro il busto di Cristo benedicente fa la sua comparsa all'interno di una mandorla, che passa dal fondo dorato al centro verso il blu e il nero dell'esterno, in maniera simile alla mandorla intorno alla Trinità all'inizio delle *Distinctiones* nel Vat. lat. 1389. Un fregio con il fondo decorato da racemi dorati e un angelo tetralato in volo verso il basso riempie lo spazio tra le colonne del testo. Nel margine inferiore un altro angelo, questa volta addirittura con sei ali, regge gli stemmi del committente. Le figure della scena principale, che occupano metà del riquadro, si dispongono intorno al Santo, inginocchiato e rivolto verso l'Eterno che appare come un volto tra le nuvole e all'interno di un bagliore di luce in alto. Le figure in primo piano poggiano sul terreno roccioso, che, scorciato nella parte bassa, si eleva secondo un punto di vista rialzato a sinistra, mentre sulla destra vi è il portico di una chiesa colto di spigolo con un altare al suo interno. Alle cc. 117v-118r gli *Arbores Affinitatum et Consanguinitatum* sono opera del Maestro del Digesto Lat. 4478, che mostra tratti simili negli *Arbores* del *Liber sextus* di Lucca (Biblioteca Capitolare, ms. 146).

Anche la carta d'apertura del *Liber sextus* Pal. lat. 636 (n. I.5) è decorata con un grande riquadro dedicato ad una scena sacra, l'*Incoronazione della Vergine*. Lungo il lato inferiore è scritto il nome «*BONIFACIUS*» a lettere capitali. La scena è incorniciata da una struttura architettonica timpanata. All'interno, le poche figure dell'*Incoronazione* si dispongono contro un fondo dorato su una pedana rialzata. Angeli sostengono un drappo ornato a racemi dorati dietro il gruppo centrale della Vergine e del Cristo seduti in trono. È stato proposto un confronto con la probabilmente contemporanea *Incoronazione* di Vitale conservata a Budrio<sup>149</sup>. La

<sup>149</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 91. Per l'*Incoronazione* di Budrio, vedi: BENATI, in BENATI, BERNARDINI, 2005, pp. 89-90, n. 1.

relazione è convincente soprattutto per quanto riguarda la figura della Vergine e l'idea complessiva del gruppo seduto in trono contro un drappo sostenuto da angeli al di sopra di un suppedaneo. Rispetto alle forme di minuta eleganza della tavola l'Illustratore espande le figure e conferisce ampiezza maggiore allo spazio in cui la scena è ambientata. Inoltre, le figure, in particolare il Cristo, hanno una maggiore caratterizzazione individuale.

Al Maestro del 1328 si deve la carta miniata di apertura proveniente da un *Liber sextus* smembrato, oggi nella Morgan Library di New York (M. 821)<sup>150</sup>. La decorazione prevede solamente un riquadro ampio due colonne, con il nome «*BONIFACIUS*» in lettere capitali ornate con busti, lungo il lato inferiore. Il soggetto del riquadro è il medesimo del *Liber sextus* di Padova, il *Cristo tra i dottori*, con l'aggiunta delle figure del papa e dell'imperatore ai piedi del Cristo fanciullo. Il Maestro del 1328 perfeziona la costruzione spaziale, facendo avanzare le colonne centrali sul primo piano, così da fare dell'incorniciatura architettonica una loggia che apre nella pagina un ambiente tridimensionale in cui si svolge la scena. Rispetto alle tensioni tra spazio tridimensionale ed effetti di superficie dell'Illustratore, il Maestro del 1328 continua quindi il proprio percorso di adesione ai modelli giotteschi, evidente anche nell'ordinata composizione intorno al Cristo delle figure animate nella discussione. Ad un esempio simile può aver guardato anche il Maestro dei politici nella scena col medesimo soggetto nella Pinacoteca di Bologna. Nei confronti dei fogli di *Decretali* della medesima collezione, si apprezzano nuovi effetti di sensibilità chiaroscurale, soprattutto nei volti del papa e dell'imperatore, dove è resa perfino la barba rada dell'imperatore e la barba che ricomincia a crescere del pontefice.

Se si accoglie una datazione nella seconda metà degli anni trenta per il *Digestum Vetus* di Torino (Biblioteca Universitaria, ms. E.I.1; n. II.f), decorato dal Maestro del 1328<sup>151</sup>, emerge ancor di più la differenza con l'Illustratore. Il Maestro del 1328 apre il manoscritto con due pagine illustrate, corrispondenti all'inizio del proemio e del libro I. Ciascuna carta mostra un riquadro ampio due colonne e fregi

---

<sup>150</sup> CONTI, 1981a, p. 83 e nota 17.

<sup>151</sup> Vedi: MEDICA, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 186-189, n. 28.

riquadrati con scene secondarie negli spazi fra la glossa e il testo. Nel riquadro all'inizio del proemio il Maestro del 1328 realizza una complessa rappresentazione allegorica della Giustizia su due registri, le figure vi campeggiano salde e statuarie nello spazio. Anche le scene drammatiche del registro inferiore sono risolte secondo un ordine stabile fatto di chiari nessi compositivi. Il fondo a racemi dorati nel registro superiore aumenta per contrasto la stabilità delle figure sulla striscia di terreno che fa da supporto. All'inizio del libro I la decorazione si estende al margine inferiore con alcune *Storie di Santa Caterina*. Il riquadro presenta la Giustizia in trono al centro, l'imperatore inginocchiato alla sua destra, mentre alla sinistra sono i giuristi intenti alla codificazione del Digesto. Quest'ultima scena si ripete variata nella parte inferiore del riquadro, in tre scomparti incorniciati da una fascia in rilievo, come se costituissero la predella di un polittico. È invisibile il richiamo a Giotto suggerito da Medica, in particolare alla presenza a Bologna del polittico oggi nella Pinacoteca Nazionale. I fregi con scene secondarie mostrano invece una maggiore agitazione che può rimandare a scene analoghe del Maestro della Crocifissione Campana, soprattutto per quanto riguarda il *Martirio di Santa Caterina*<sup>152</sup>. Tuttavia, il Maestro del 1328 mantiene un senso plastico della singola figura umana che lo avvicina a Giotto. Ne è un esempio magnifico il personaggio femminile in trono dell'iniziale nella glossa. Il Maestro del 1328 dedica la stessa struttura decorativa alla carta iniziale del libro XII. Il riquadro principale mostra una grande scena di transazioni commerciali e finanziarie, inquadrata da architetture prospettiche che convergono rispetto all'asse centrale della scena. Anche i riquadri minori all'inizio degli altri libri e la maggior parte delle iniziali con busti e figure, a volte vere e proprie iniziali istoriate pertinenti al testo, sono di mano del Maestro del 1328. Nelle altre iniziali operano invece il primo e il secondo miniatore delle *Decretali* di Napoli. La medesima coppia di miniatori torna subordinata al Maestro del 1328 nell'*Infortiatum* della stessa Biblioteca Universitaria di Torino (ms. E.I.5), dove il miniatore delle *Decretali* esegue anche un riquadro minore alla c. 254r. È interessante riconoscere il secondo artista accanto al Maestro del 1328, dato che nelle *Decretali* di Napoli si era

---

<sup>152</sup> Mi riferisco in particolare al *Martirio di Santa Caterina* del Museo di Raleigh (North Carolina), sul quale si veda: VOLPE, 1995, p. 406.

mostrato attento alle sue novità plastiche ed espressive. Nei due codici torinesi, oltre a quest'ultima componente, che rimane fondamentale anche per la stesura più preziosa del colore, il miniatore conferisce ai volti una più risentita espressività, che, insieme ad alcune fisionomie caratteristiche nelle iniziali, offre rimandi all'Illustratore, giustificando una prima attribuzione a questo stesso artista suggerita da Medica e poi corretta dallo studioso<sup>153</sup>.

Lo splendido *Digestum Vetus* Vat. lat. 1409 (n. I.10) vede l'Illustratore collaborare col Maestro del Graziano di Parigi, che esegue i riquadri minori all'inizio dei libri II (c. 19r), III (c. 42v), IV (c. 65r), VI (c. 115r), XI (c. 173v), XIII (c. 203v), XIV (c. 216r), XV (c. 224v), XVI (c. 232v), XVII (c. 239v), XVIII (c. 252v), XIX (c. 263r), XX (c. 277r) e XXI (c. 285v). L'Illustratore è l'artista di punta. Decora l'inizio dei libri I (c. 3r) e XII (183r) con due grandi riquadri, il proemio (c. 1r) e l'inizio dei restanti libri (cc. 93r, 124v, 139r, 162v, 151r, 298v, 308v, 321r) con piccoli riquadri. Nella carta iniziale del libro I l'Illustratore propone la stessa scena allegorica del *Digesto* di Torino, anche se i due livelli sono unificati dalla personificazione della Giustizia al centro. Uno schema simile è usato nel riquadro all'inizio del libro XII. Un flusso di figure in movimento percorre le scene. L'agitazione investe la stessa figura della Giustizia grazie alle pieghe ondulate del panneggio, sottolineate dalle crisografie. Il movimento è accentuato dalle ramagiate vorticosi sullo sfondo e dalla linea zigzagante dello sperone di roccia su cui siede la Giustizia. Il riquadro all'inizio del libro VII (c. 124v) adotta uno schema compositivo simile a quello del libro XXV nell'*Infortiatum* di Cesena (c. 12v), ma nel confronto si rileva lo spazio più rialzato e l'espressività inquieta delle figure, sia nei volti sia nelle posizioni. In tutti i riquadri maggiori, tuttavia, si osserva ancora una chiarezza logica di nessi sintattici e una spazialità contenuta dalle architetture all'interno di principi razionali.

L'Illustratore dovette decorare negli stessi anni il riquadro d'apertura delle *Institutiones* in una copia del *Volumen* di Parigi (BnF, ms. Lat. 14343, c. 1r; n. I.24), mentre all'inizio dell'*Authenticum* si riconosce un miniatore vicino al Maestro del 1328 e nelle altre divisioni importanti del testo è all'opera il Maestro del Graziano di Parigi. Le iniziali con busti all'interno del testo e della glossa sono di mano

---

<sup>153</sup> MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 474; *ID.*, 2010, pp. 17-19.

dell'Illustratore per quanto riguarda le cc. 1-10v, ovvero il primo quinterno, del Maestro del Graziano di Parigi le rimanenti, con ampia partecipazione della bottega, a parte la c. 79r, ovvero l'inizio dell'*Authenticum*, dove opera lo stesso autore del riquadro. L'Illustratore dispone le figure in una composizione animata che si affolla intorno a Giustiniano, seduto sul trono al di sotto di un baldacchino, con atteggiamento inquieto. Lo spazio tridimensionale è colto da un punto di vista rialzato, così da avere un effetto di ribaltamento. I caratteri figurativi riportano dunque alla medesima fase del Vat. lat. 1366 e del Vat. lat. 1409. La coesistenza nel medesimo codice fa risaltare lo scarto tra il linguaggio dell'Illustratore in questo momento di svolta e la maniera del maestro che realizza il grande riquadro all'inizio dell'*Authenticum*. La collocazione regolare delle figure nello spazio tridimensionale, costruito come una scatola architettonica corrispondente al riquadro, e i caratteri formali dei tipi umani rimandano al 'giottismo' del Maestro del 1328. Si possono osservare affinità con i dipinti del cosiddetto 'Dalmasio', l'artista bolognese più legato alla lezione di Giotto, per la gamma cromatica luminosa e certe eleganze gotiche d'oltralpe nella postura e negli orli delle vesti di Giustiniano<sup>154</sup>.

L'Illustratore è l'artista principale della decorazione di un altro *Volumen* nella Biblioteca Vaticana (Vat. lat. 1436; n. I.12). Il maestro esegue tutti i riquadri miniati in corrispondenza delle divisioni principali del testo, mentre un seguace vicino al secondo miniatore del *Volumen* di Bordeaux ha decorato la maggior parte delle iniziali con busti all'interno del testo. L'Illustratore dedica un riquadro largo due colonne solamente all'inizio delle *Institutiones* (c. 1r). Il riquadro presenta una cuspide al centro del lato superiore. Sul fondale decorato a racemi dorati le figure di Giustiniano seduto in trono e dei giuristi intorno cominciano ad acquisire la misura più ampia e la stabilità che si è vista nel Vat. lat. 1389. La ripetizione del motivo a racemi del fondale nel drappo che copre il trono di Giustiniano e nell'abito di un altro sovrano seduto alla sua destra introduce un suggerimento della bidimensionalità del fondale nella resa tridimensionale delle figure, accennando quindi a quelle contraddizioni fra profondità spaziale e senso di superficie che si sono individuate

---

<sup>154</sup> Susan L'Engle mi ha gentilmente fatto conoscere le *Decretali* Vat. lat. 1385, che sono state decorate da un miniatore particolarmente vicino al maestro dell'*Authenticum* nel Vat. lat. 14343.



come caratteristiche dello stesso Vat. lat. 1389 o del *Liber sextus* di St. Florian. Tali contrapposizioni si ritrovano nel banco rappresentato in diagonale nel riquadro all'inizio dei *Tres libri* (c. 209r).

La decorazione del *Codex* Vat. lat. 1430, comprendente due riquadri maggiori all'inizio del libro I (c. 5r) e del libro VI (c. 179r) e riquadri minori all'inizio del prologo e degli altri sette libri, testimonia il medesimo momento di sintesi dell'Illustratore nel Vat. lat. 1389 e nel manoscritto di St. Florian. In una parte delle iniziali con busti all'interno del testo è riconoscibile nuovamente un miniatore vicino al secondo maestro del *Volumen* di Bordeaux: cc. 65r-v, 66v, 71v-74r, 137r, 138v, 140v-144v, 156v-163v, 177r-178r. Le due carte con i riquadri maggiori presentano entrambi figure relative alla scena principale disposte liberamente sullo spazio bianco tra la glossa e il testo, con un supporto roccioso alla base. Il riquadro del *Libro I* ospita l'*Adorazione della Trinità*, in cui la composizione solenne e le figure monumentali richiamano la medesima scena ad apertura delle *Decretali* Vat. lat. 1389. È degno di nota il drappo sollevato dagli angeli tetralati dietro il gruppo della Trinità e contro il fondale che presenta lo stesso motivo a racemi dorati dello sfondo così da provocare un singolare effetto illusorio di trasparenza, che si rivela appunto come fallace, appena si osservino le ombre tra le pieghe o quelle che il drappo produce sul fondale o il gruppo trinitario sul drappo. Lo stesso motivo torna dietro il giudice in trono nel riquadro del Libro VI, con una forza illusiva ancora maggiore a causa dell'assenza delle ombre e della perfetta continuità con i racemi dorati del fondo. La scena della *Cattura del servo fuggitivo* è una delle immagini più celebri della miniatura del Trecento per la sua energia drammatica<sup>155</sup>. La straordinaria animazione non sfocia però in un'agitazione confusa come nel *Volumen* Lat. 14343, ma mantiene una consequenzialità circolare di racconto. Infatti, il flusso della vicenda dall'inseguimento del servo nella parte destra del riquadro torna indietro verso il processo davanti al giudice in trono nella parte sinistra per poi volgersi al centro con la pena del condannato e sfociare nell'iniziale in basso con il padrone che medica la gamba amputata del servo. Lo spazio tende a ribaltarsi nella parte bassa del

---

<sup>155</sup> Si ricordino le parole ammirate di Roberto Longhi nel corso universitario sulla pittura bolognese del Trecento. LONGHI, 1934-1935, pp. 24-25.

riquadro, ma è poi come riportato in un limite razionale dallo scorcio dal basso delle architetture del coronamento del trono del giudice e della casa in cui viene catturato il servo. L'invenzione più sorprendente di questa carta è la continuità narrativa che si sviluppa tra il riquadro e gli spazi bianchi al di sotto. L'Illustratore tenta di conciliare in questo modo il nuovo spazio tridimensionale della pittura giottesca, circoscritto all'interno di un riquadro, e lo stretto rapporto tra la raffigurazione e lo spazio bidimensionale della pagina caratteristico della miniatura del Medioevo occidentale<sup>156</sup>.

Nel corso degli anni trenta prosegue l'attività del Maestro della Crocifissione D, che si è visto intervenire nel *Graziano* di Monaco a fianco dell'Illustratore. Forse proprio in ragione della collaborazione con l'Illustratore, il maestro è responsabile della decorazione di alcuni importanti codici giuridici, le *Decretali* Lat. 3960 di Parigi<sup>157</sup>, le *Decretali* Pal. lat. 631 e il *Codex* Pal. lat. 759 in Vaticano<sup>158</sup>. L'influenza dell'Illustratore si può individuare nella presenza dei due angeli tetralati intorno alla Trinità in mandorla nel riquadro maggiore con l'*Adorazione della Trinità* (c. 2v) del Pal. lat. 631 o nel fondo a ramagiate nei riquadri grandi con *Gregorio IX circondato da vescovi e cardinali* nel Lat. 3960 (c. 12r), l'*Adorazione della Trinità* (c. 3r) e la *Cattura del servo fuggitivo* (c. 176r) nel *Codex* Pal. lat. 759. Ai codici giuridici miniati del Maestro della Crocifissione D andrà aggiunta una copia delle *Lecturae Codicis* di Cino da Pistoia nella Bibliothèque Municipale di Lione (ms. 374)<sup>159</sup>.

La prima serie trecentesca dei libri di coro del Santo a Padova è tra le più importanti imprese del genere in Italia settentrionale nel corso del secondo quarto del secolo. I mss. A, B ed M rappresentano inoltre un notevole episodio d'influenza del linguaggio dell'Illustratore al di fuori di Bologna. La d'Arcais aveva proposto addirittura di riconoscere gli inizi dell'Illustratore in questi libri del ciclo, ipotizzando una formazione padovana del miniatore a stretto contatto con il Maestro degli

---

<sup>156</sup> Su questo problema si è interrogato LOLLINI, 2007.

<sup>157</sup> Vedi: MEDICA, 2000a, pp. 86-87.

<sup>158</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 300-301.

<sup>159</sup> Due miniature del codice sono state pubblicate senz'attribuzione da: JACOB, 2002, pp. 219, fig. 14, 230, fig. 33.

Antifonari, corroborando così la precedente ipotesi della Walcher Casotti<sup>160</sup>. Non si può negare che l'autore delle iniziali istoriate o decorate con figure e delle figure lungo i margini in questi volumi abbia assimilato tipi ed invenzioni dell'Illustratore poco dopo la metà degli anni trenta, come soprattutto gli angeli tetralati, visibili nelle cc. 4v e 79r del ms. A, o il giovane sul margine a c. 119v dello stesso manoscritto, confrontabile con il giovane che si arrampica sull'albero a c. 124v del Vat. lat. 1409, ma la costruzione delle figure è più tornita, più sagomata e i volti non hanno l'irregolarità aspra e accigliata dell'Illustratore, così come il chiaroscuro è meno mobile. Il maestro dei corali A, B e M è un artista più fedele al dettato giottesco e per questo motivo può trovare un'affinità maggiore proprio con il Maestro degli Antifonari o il Maestro del 1328, come ha sostenuto la Mariani Canova. La grande iniziale *A(spice)* miniata a c. 4v del ms. A con l'*Ascensione* è indicativa a questo riguardo. Si può confrontare con il miniatore della carta d'apertura del Vat. lat. 1366. Trova inoltre somiglianze forse ancora più strette con il Maestro del coro Scrovegni, suggerendo quindi un'origine padovana dell'artista.

Il Maestro della Crocifissione D prosegue la propria attività di decorazione di libri di coro in due Graduali del Museo Civico Medievale di Bologna (mss. 543-544), probabilmente eseguiti per le suore domenicane di Santa Maria Maddalena di Val di pietra. Vi si sono giustamente riconosciuti legami con i polittici della Pinacoteca di Bologna dai Santi Naborre e Felice e da Santa Maria Nuova<sup>161</sup>. I caratteri della composizione e delle figure nelle scene all'interno delle iniziali istoriate sono prossimi al *Decretum Gratiani* di Monaco e alle *Lecturae Codicis* di Lione<sup>162</sup>.

Gli anni trenta si chiudono con le Matricole dei Drappieri e dei Merciai (Bologna, Museo Civico Medievale, mss. 634 e 631), datate rispettivamente 1339 e

---

<sup>160</sup> WALCHER CASOTTI, 1962, p. 31; D'ARCAIS, in ABATE, LUISETTO, 1975, pp. 729-736; EAD., 1977; MARIANI CANOVA, 1992, pp. 385-386; D'ARCAIS, in *La miniatura a Padova...*, 1999, pp. 121-124, nn. 37, 38.

<sup>161</sup> Vedi: MEDICA, 1990, p. 103.

<sup>162</sup> Vedi: *Ibidem*; ID., in *Francesco da Rimini...*, 1990, pp. 122-123, n. 18.

1340, entrambe verosimilmente decorate dal Maestro della Crocifissione D<sup>163</sup>. La carta d'apertura della Matricola dei Drappieri presenta la *Maddalena orante* nell'iniziale su fondo a racemi dorati e una scena di commercio di panni nel margine inferiore, che è accostabile ai riquadri miniati del *Graziano* di Monaco o del Cino di Lione. Nel capolettera istoriato con un'*imago pietatis* alla c. 28r, il volto del Cristo si può avvicinare a quello del *Crocifisso fra i dolenti* del Messale di Zagabria, indice della continuità del linguaggio del Maestro della Crocifissione D, a parte le desunzioni viste dall'Illustratore.

---

<sup>163</sup> Per la *Matricola e Statuti della Società dei Drappieri* del 1339, vedi: MEDICA, in *Haec sunt statuta...*, 1999, pp. 124-125, n. 13. Per la *Matricola e Statuti della Società dei Merciai* del 1340, vedi: MEDICA, 1990, pp. 104, 112, nota 37.

#### d. Gli anni quaranta: l'eredità dell'Illustratore e il Maestro del 1346

Il *Liber sextus* e le *Constitutiones Clementinae* della Biblioteca Capitolare di Padova (mss. A.24-25; nn. I.21-22), eseguiti per l'arcidiacono di Strigonium Nicola, odierna Esztergom, in Ungheria, sono opere fondamentali tra i codici miniati dell'Illustratore, sia per la qualità eccezionale della decorazione sia per esser state a lungo gli unici manoscritti datati noti tra quelli decorati dall'artista. Infatti, il testo delle *Clementine* riporta sull'ultima carta (c. 73r) la data «1343» a conclusione del lavoro di copiatura. Paradossalmente i due codici sono anche probabilmente gli ultimi conservati in cui l'Illustratore abbia operato come miniatore principale.

Il *Liber sextus* presenta la carta d'apertura (c. 1r) decorata dall'Illustratore con un grande riquadro al centro del testo del proemio della glossa e una fascia verticale che divide la pagina al centro in due parti, passando in mezzo al riquadro e nello spazio tra le colonne della glossa, impreziosita da un'iniziale decorata con un busto. Alla pagina successiva (c. 1v) il testo del *Liber sextus*, incorniciato dalla glossa, inizia con una grande iniziale «B» di «BONIFACIUS» decorata con un busto dall'Illustratore. Tutte le altre iniziali con busti nel testo e nella glossa si devono ad aiuti. L'impaginazione dell'inizio dell'opera è originale per lo spostamento della dedica di Bonifacio VIII all'Università di Bologna alla seconda pagina, mentre la pagina d'apertura è dominata dal grande riquadro con quattro *Storie di Santo Stefano d'Ungheria*, evidentemente richieste dal committente, personalità vicina al re ungherese Luigi d'Angiò, il cui stemma compare sullo scudo di un soldato nella prima delle *Storie*. La fascia al centro decorata con ottagonni allungati da cui si affacciano santi e terminante in alto con il *Crocifisso fra i dolenti* riprende il medesimo motivo delle *Decretales* Vat. lat. 1389 (c. 265v). La struttura della decorazione nel complesso appare essere uno sviluppo della pagina menzionata nelle *Decretali* vaticane. Il riquadro singolo posto in alto a sinistra rispetto alla fascia centrale in quel codice è stato qui moltiplicato per quattro in modo da costituire un grande riquadro diviso a metà dalla fascia decorata. Le quattro scene rappresentano

uno dei vertici a noi noti del percorso dell'Illustratore. Giunge qui a uno straordinario momento di sintesi la regolarizzazione all'interno di un ordine precario delle rotture fantastiche e bidimensionali rispetto alla quasi giottesca chiarezza compositiva e prospettica delle prime opere. L'evoluzione di questo percorso si è vista nella decorazione dei manoscritti databili tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta. Nel primo scomparto la cassapanca e il terreno sul primo piano introducono un suggerimento di profondità tridimensionale contraddetto dal dado ribaltato in avanti a sinistra in basso e, nella parte centrale della scena, dal letto reale, raffigurato secondo una visione ribaltata frontalmente, e soprattutto dal tessuto decorato della coperta e delle tende del letto che creano una superficie bidimensionale con il fondale a racemi. Allo stesso tempo, però, la bidimensionalità sembra essere intaccata dalla tenda su un piano più avanzato che si apre per mostrare il letto del re e in particolare la tettoia che si protende in avanti. Tuttavia, il letto, come si diceva, è rappresentato da un punto di vista che tende a farlo apparire proiettato su un unico piano. All'interno di questa dinamica di ambiguità visive può rientrare anche l'angelo tetralato che appare al re. L'angelo sembra infatti vestito di una tunica rosa, che diventa poi però tutt'uno con il suo corpo, prolungandosi nelle due paia d'ali. Anche le altre tre scene mostrano simili contraddizioni celate in un insieme coerente da un punto di vista formale. Nel *Battesimo di Stefano* la grande aula ecclesiale che ospita i personaggi della cerimonia si squaderna nelle due arcate laterali, come se si stesse aprendo sul piano di superficie della scena. Al centro, l'altare, sormontato da un polittico, sembra trovarsi nello stesso ambiente in cui si svolge il rito, ma, guardando con più attenzione, è situato invece in una nicchia. Inoltre, il paliotto dell'altare è decorato in maniera molto simile al fondale a racemi, così quasi da illudere per un attimo che ne faccia parte. Nel terzo riquadro la struttura tridimensionale del coronamento della cattedra vescovile è in contraddizione con la base che appare posta su un piano quasi frontale. Si ritrova poi la relazione fra il fondo a racemi della scena e la tenda decorata con lo stesso motivo della cattedra del vescovo tale da produrre un effetto di trasparenza che è stata osservata nel Vat. lat. 1430. Nell'ultima scena del *Battesimo degli Ungari*, l'impressione di ribaltamento in avanti che è provocata dalla visione quasi frontale dell'orlo superiore della vasca ottagonale è contenuta nella

parte superiore dalle ali laterali scorciate secondo un'asse di simmetria centrale dell'edificio ecclesiastico sullo sfondo. Non si esaurisce con queste osservazioni la complessità visiva della decorazione di questa pagina. Vanno posti in rilievo gli splendidi effetti cromatici e luministici delle vesti e degli incarnati dei personaggi e l'approfondita sensibilità dell'artista per l'individualità dei volti, resa grazie ad un gioco vario e libero di pennellate rosa e chiare, rispetto alla maggiore precisione descrittiva vista nel Maestro del 1328. Il culmine di tale capacità di caratterizzazione personale si manifesta nel busto di tre quarti dell'iniziale *B(ONIFACIUS)*, che si presenta quale un vero e proprio ritratto fisionomico. Il personaggio maschile di aspetto maturo e dall'espressione severa, vestito con un pregiato abito marrone di pelliccia da canonico, dal cui cappuccio spuntano due ciuffi di capelli biondi ad incorniciare il volto, è con ogni probabilità il committente ungherese del manoscritto, quel Nicola arcidiacono di Esztergom sul quale si dirà meglio nell'ultimo capitolo. Il ritratto sorprende per l'efficacia nella restituzione dell'apparenza individuale del personaggio, per il suo statuto autonomo all'interno di un'iniziale e per il fatto di essere stato realizzato di tre quarti con le mani in vista, quasi anticipando la ritrattistica fiamminga di Robert Campin e Jan Van Eyck<sup>164</sup>. La prima metà del Trecento vede la riscoperta del ritratto individualizzato nella pittura di Giotto e Simone Martini, ma gli esempi conservati si limitano a ritratti di profilo di donatori all'interno di scene più complesse<sup>165</sup>. I primi ritratti autonomi testimoniati dalle fonti rimandano alla presenza di Simone Martini ad Avignone tra gli anni trenta e quaranta: il ritratto «in carte» dell'amata Laura eseguito per Petrarca intorno al 1336 e il ritratto di Napoleone Orsini inviato al neoeletto papa Clemente VI nel 1342<sup>166</sup>. È impossibile ricostruire con sicurezza la tipologia di questi ritratti, anche se l'autografia martiniana rende probabile che raffigurassero la sola testa di profilo dei due modelli, così come si vede fra l'altro anche nel più antico ritratto dipinto autonomo ancora esistente, la tavola con l'effigie di Giovanni il Buono di Francia al Louvre<sup>167</sup>. Il ritratto di tre

<sup>164</sup> Vedi: PANOFSKY, 1953, pp. 170-172.

<sup>165</sup> Vedi: CASTELNUOVO, 1973, pp. 1039-1041; ROMANO, 2008, pp. 130-134.

<sup>166</sup> Vedi: LEONE DE CASTRIS, 2003, pp. 322, 326.

<sup>167</sup> Vedi: LACLOTTE, 1966, pp. 8-9.

quarti è diffuso nelle raffigurazioni di donatori dell'arte medievale, ma diventa raro in Italia dall'inizio del Trecento in poi, mentre si conserva a Nord delle Alpi. In realtà, un possibile precedente per il ritratto di Nicola di Esztergom è in alcune teste dai tratti fortemente individualizzanti rappresentate da Giotto all'interno di ottagoni nelle fasce ornamentali della cappella Peruzzi a Santa Croce<sup>168</sup>, forse ritratti di quanti sostennero la decorazione della cappella. Tuttavia, si noterà la differenza tra queste sperimentazioni poste in parti marginali di un ciclo murale con la scelta di rappresentare in posizione isolata il busto del committente di un codice sul verso della prima carta del manoscritto. È vero che il Maestro del Codice di San Giorgio nel codice eponimo raffigura alle cc. 17r e 41r due autentici ritratti singoli del committente il Cardinale Jacopo Stefaneschi seduto e intento a scrivere. Si tratta in questo caso della rinnovata interpretazione naturalistica di una tipologia tradizionale, il ritratto d'autore<sup>169</sup>, in cui solitamente si offre un'immagine convenzionale senza preoccuparsi della corrispondenza con i tratti individuali dell'effigiato. In effetti, penso che il precedente tipologico più vicino per il ritratto di Nicola vada riconosciuto nelle rappresentazioni a mezzobusto e di tre quarti degli autori nelle iniziali poste ad apertura o nelle divisioni principali del testo dei libri universitari bolognesi. Nelle stesse *Clementine* A25 troviamo un esempio nel busto di Giovanni d'Andrea a c. 1r, nel capolettera della glossa da lui redatta. Quest'immagine presenta fra l'altro una discreta specificità fisionomica rispetto ad un personaggio ancora vivente nel 1343. Inoltre, il Codice di San Giorgio, insieme ai due ritratti perduti di Simone Martini, orientano verso Avignone. È noto che Nicola, durante il soggiorno a Napoli nel 1343, fu inviato da Elisabetta d'Ungheria con altri membri della corte a portare un'ambasceria al pontefice ad Avignone<sup>170</sup>. È probabile che il contatto con la cerchia dei cardinali italiani committenti del Maestro del Codice di San Giorgio e di Simone Martini facesse maturare nel canonico ungherese la richiesta apparentemente senza precedenti di farsi realizzare un proprio ritratto naturalistico e autonomo all'inizio del *Liber sextus*. La funzione del ritratto è evidentemente quella di

---

<sup>168</sup> Vedi: CASTELNUOVO, 1973, pp. 1039-1040.

<sup>169</sup> Vedi: CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, 1981, pp. 135-137.

<sup>170</sup> Vedi: VAJER, 1985, p. 17.



personalizzare il manoscritto analogamente alle *Storie di Santo Stefano* dipinte sulla carta d'apertura. Una maggiore sinteticità di mezzi mostrano invece le figure patetiche della *Crocifissione* dipinta nella parte alta della pagina d'apertura. Sono evidenti i richiami alla pittura monumentale bolognese degli anni trenta, in particolare al Maestro dei polittici o al Maestro della *Crocifissione Campana*, anche se la stesura franta e mobile è accostabile piuttosto a Vitale. I riferimenti alla pittura monumentale sono presenti anche nelle scene sottostanti. L'ultimo riquadro è confrontabile con il *Battesimo di Eustachio e della sua famiglia* nelle *Storie di Sant'Eustachio* di Vitale a Pomposa, che si datano intorno al 1351<sup>171</sup>. È un ulteriore indizio a favore della precocità dell'Illustratore rispetto allo stesso Vitale negli sviluppi del Trecento bolognese.

Le *Constitutiones* A.25 si aprono con una pagina (c. 1r) decorata da un grande riquadro a quattro scomparti, simile a quello dell'A.24. Le uniche differenze consistono nell'assenza della fascia decorata a spartire in due il riquadro e nella sottile cornice blu con doppia filettatura dorata che cinge i quattro scomparti. Le quattro scene delle *Storie di Santa Caterina* hanno un andamento più disteso rispetto alle *Storie di Santo Stefano*. Le prime due sembrano quasi seguire gli stessi modelli della tavoletta con *Storie di Santa Caterina* della collezione di Roberto Longhi, già attribuita dallo studioso a Jacopino di Francesco, e che oggi si preferisce considerare opera di un pittore anonimo, verso la fine degli anni quaranta<sup>172</sup>. Anche in questo caso è possibile che l'Illustratore sia in anticipo rispetto alla pittura monumentale. Il fatto che le scene della tavola siano meno ricche di elementi rispetto a quelle della miniatura farebbe propendere proprio per un'ipotesi simile, ma non è dato di sapere se entrambi gli artisti dipendano da modelli perduti della pittura di grande formato. La scarpata rocciosa che attraversa verticalmente la tavola al centro è leggibile in rapporto alla base di roccia su cui siede la Giustizia nel riquadro d'apertura del Vat. lat. 1409. È interessante notare l'assenza nel manoscritto delle donne sedute viste da dietro raffigurate nella tavola, chiara citazione giottesca. Un tale dato sembra contrastare con l'idea, spesso suggerita negli studi, che il fare progressivamente più

---

<sup>171</sup> Vedi: GNUDI, 1962, p. 69.

<sup>172</sup> Vedi: VOLPE, in *La collezione...*, 2007, pp. 70-71, n. 4.

regolare dell'Illustratore tra anni trenta e quaranta sia dovuto ad un incontro ravvicinato con Giotto a Padova. Come si è visto specialmente a proposito dell'A.24, il percorso di regolarizzazione che porta avanti l'Illustratore ha al suo interno ambiguità e contraddizioni che sono incompatibili con la razionalità giottesca. Anche la distensione che si nota nelle *Storie di Santa Caterina* agisce all'interno dei modi visti finora. Ad esempio, nel secondo riquadro ricompare il motivo della trasparenza illusoria del tendaggio del letto, nel terzo e nel quarto vi è uno scarto compositivo e insieme narrativo tra l'aggregazione delle figure in primo piano e lo spazio dell'ambientazione. Inoltre, colpiscono gli squarci improvvisi e inspiegabili creati dalle nubi degli angeli tetralati blu intorno alla Vergine col Bambino nella seconda scena e al Cristo in cielo nella terza. La prima di queste aperture sul trascendente sembra citare la simile corona di angeli che Giovanni di Balduccio realizza a rilievo nella formella con la *Natività* per il polittico marmoreo della cappella nel castello di Porta Galliera. Simili sottolineature non devono naturalmente far dimenticare l'ariosità di racconto che crea il gruppo dei cavalieri dietro il pendio roccioso posto in diagonale nella prima scena, il vano spazioso della camera di Caterina nella seconda e lo scorcio del sepolcro della Santa portata in cielo dagli angeli sullo sfondo dell'ultima scena. È in continuità con l'A.24 la cura per gli effetti di luce e colore e per la caratterizzazione dei personaggi. Un esempio eccezionale al riguardo è l'immagine del pontefice colto nel momento intimo in cui tempera la penna nell'iniziale *I(OHANNES)*, con l'abito rosa cangiante in blu nelle ombre e il foglio appoggiato allo scrittoio che pende verso chi guarda.

L'Illustratore è autore di un solo riquadro largo una colonna e della relativa iniziale decorata con un busto di donna in un volume di *Decretali* della Bibliothèque Municipale di Angers (ms. 378, c. 89v; n. I.1), finito di copiare nel 1343 dal presbitero Giovanni di Piciano, secondo la sottoscrizione che si legge alla fine della glossa (c. 325v). I riquadri maggiori che aprono il manoscritto alle cc. 1v e 2r e il grande riquadro con l'*Elevazione del calice* alla c. 172r all'inizio del libro III sono opera di un miniatore che è vicino specialmente all'autore del riquadro dell'*Authenticum* nel Lat. 14343. I restanti riquadri minori all'inizio degli ultimi due libri (cc. 239r, 263r) si devono invece alla mano del Maestro del Graziano di Parigi. Il

riconoscimento della presenza dell'Illustratore in questo manoscritto, proposto indipendentemente da François Avril (com. or.) e Robert Gibbs<sup>173</sup> ha aggiunto una nuova opera datata al catalogo dell'artista. La data del 1343 conferma l'ipotesi già avanzata dagli studiosi che l'Illustratore dovette limitare decisamente il proprio impegno di miniatore dopo i codici per Nicola di Esztergom. Infatti, si vedrà come anche in due *Decretum Gratiani* in Vaticano (ms. Urb. lat. 161) e a Ginevra (ms. 60) l'artista sia intervenuto solamente in un riquadro all'interno del testo. La restrizione dell'attività non sembra peraltro esser giustificata da un calo espressivo. Il riquadro di Angers presenta il linguaggio tardo del maestro in una veste raffinata. Sul fondo dorato, decorato a rombi con una scelta che si direbbe retrospettiva, poche figure monumentali si dispongono ordinatamente nello spazio tridimensionale di un edificio architettonico, i cui contorni coincidono con quelli del riquadro stesso. La pedana su cui è posto il trono del papa è scorciata secondo un punto di vista frontale coerente con il resto della raffigurazione. Si può quindi rilevare la distensione in un equilibrio più razionale che inizia a vedersi nelle *Storie di santa Caterina* delle *Constitutiones* A.24 di Padova. Tuttavia, vanno osservate alcune contraddizioni. In primo luogo lo spazio dell'ambiente che viene suggerito dall'artista è troppo esiguo rispetto alle figure al suo interno. Più sorprendenti sono lo schienale del trono papale che si lega paradossalmente in alto alla fronte dell'edificio e le due figure laterali che sembrano penetrare con parte del corpo in uno spazio esterno che in realtà è occultato illusivamente dalla pagina del manoscritto. Il miniatore principale del codice, autore dei tre riquadri maggiori, trova il più vicino termine di paragone nell'artista che decora l'inizio dell'*Authenticum* nel Lat. 14343<sup>174</sup>. Soprattutto le figure sono confrontabili per i caratteri dei volti, il disegno del panneggio e i colori delle vesti. La rappresentazione degli ambienti architettonici è tuttavia più arcaica per la prevalenza del punto di vista rialzato, anche se la collocazione delle figure all'interno delle architetture risente dell'aggiornamento giottesco del Maestro del 1328, che è richiamato anche dalle scene minori nella parte bassa del riquadro alla c. 1v. Un aspetto originale di questo maestro è il piglio vivace e immaginoso. Si apprezza a c.

---

<sup>173</sup> Vedi: GIBBS, 2012, p. 125.

<sup>174</sup> Per Gibbs e Medica si tratta del medesimo artista. Vedi: GIBBS, 2012, p. 124; MEDICA, c.d.s.

2r nell'invenzione unica della Trinità rappresentata come un cerchio diviso in tre spicchi di colore diverso e nei tre angeli tetralati in basso, di cui due s'inginocchiano sulle ali inferiori e uno le divarica come se fossero le gambe, nell'espressività spiritata dei volti, tra i quali rimangono particolarmente impressi quelli della Madonna e del Bambino nell'iniziale di c. 1v, vicini al polittico n. 213 della Pinacoteca, o ancora nella statua monocroma di angelo che suona due corni a coronamento della chiesa raffigurata nel riquadro di c. 172r. Un *unicum* nella pittura e nella miniatura bolognesi paiono i due alberi a lato della Trinità nel riquadro di c. 2r per il contrasto tra fondo scuro e rialzo chiaro nelle chiome. Forse, anche lo strano motivo a racemi con pere dorate su colore blu che decora il fondo di questi riquadri rientra nelle invenzioni dell'artista.

Il Maestro del Graziano di Parigi si mostra nelle *Decretali* di Angers nella medesima fase che si osserva nel *Decretum Gratiani* di Parigi (BnF, ms. n.a.l. 2508)<sup>175</sup>, da cui prende il nome. Il copista del codice è un *frater Ardigherius*, che è lo stesso del *Graziano* di Ginevra, come si vedrà databile necessariamente nel corso degli anni quaranta, mentre il correttore è Bartolomeo de' Bartoli<sup>176</sup>. Il libro è interamente decorato da quest'artista con un alto grado qualitativo, costante persino nelle tante iniziali con busti. Sia nel manoscritto di Angers sia nel volume di Parigi il Maestro del Graziano introduce una nuova complessità e profondità nella costruzione spaziale delle architetture integrate con le figure, derivata dall'opera del Maestro del 1328. La maggiore animazione delle figure e l'espressività più risentita sono il segno della crescente influenza dell'Illustratore, così come gli sfondi a ramagiate dorate. Tuttavia, l'originalità di quest'artista si esprime soprattutto nell'eleganza preziosa delle posture ancheggianti dei personaggi e dei panneggi, nonché della gamma coloristica. Nel momento conclusivo del suo percorso il Maestro del Graziano di Parigi si conferma il miniatore se non l'artista bolognese in generale più accostabile ai modelli aulici del gotico francese giunti a Bologna nel secondo quarto del Trecento.

<sup>175</sup> Vedi AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, pp. 81-83, cat. 67.

<sup>176</sup> CONTI, 1981a, p. 93, nota 44.

L'Illustratore partecipa limitatamente a un solo riquadro minore anche nella decorazione di due *Decretum Gratiani* a Ginevra (Bibliothèque Universitaire, ms. 60, c. 127v; n. I.17) e in Vaticano (Urb. lat. 161, c. 125v; n. I.6).

Nel *Graziano* di Ginevra le figure occupano la maggioranza dell'area del riquadro su fondo dorato e si collocano in maniera ordinata e razionale nella profondità dello spazio attorno alla figura centrale del pontefice. Sullo sfondo compare un baldacchino voltato a crociera con due ali laterali illusivamente costruito in prospettiva secondo un punto di fuga che corrisponde al capo del papa. L'architettura tuttavia non racchiude le figure, ma le incornicia, restando come una quinta sullo sfondo. È probabilmente proprio da questa fase dell'Illustratore che dipende la formazione dell'artista che decora la parte restante del manoscritto, identificato da Conti<sup>177</sup> con l'autore del frontespizio della *Matricola dei Drappieri* del 1346. Il Maestro del 1346 propone una serie di composizioni spaziali costruite coerentemente rispetto a uno o più punti di fuga, anche se le direttrici prospettiche delle architetture tendono a divergere in una maniera eccessiva, come se si trovassero in un cono ottico. Non è escluso che una tale enfasi prospettica nasca dalla conoscenza delle sperimentazioni di Taddeo Gaddi per il tramite di 'Dalmasio', che mostra soluzioni simili negli affreschi di Firenze e Pistoia, datati rispettivamente intorno al 1335 e al 1343<sup>178</sup>. La stessa forzatura all'eccesso riguarda le figure, che ingigantiscono ulteriormente la misura di quelle dell'Illustratore, mentre i tratti dei volti si fanno più espansi e le espressioni più estroverse. Un esempio è il grande riquadro del *De consecratione* con la consacrazione di una chiesa (c. 315v), dove viene rappresentata una folla grandiosa che entra in un portico visto di spigolo secondo la sua lunghezza sorretto da due estrose colonne tortili. Inoltre, un altro edificio a baldacchino su un'alta pedana in legno visto nello stesso modo è inserito nella scena in maniera contraddittoria, dato che nella parte inferiore la processione vi fa ingresso come se si trovasse all'interno del portico, mentre nella parte superiore appare davanti al portico. Si tratta dunque di un'amplificazione esplicita di quelle

---

<sup>177</sup> CONTI, 1981a, p. 94.

<sup>178</sup> Vedi: BENATI, 2005, p. 69.

contraddizioni visive che l'Illustratore aveva introdotto più discretamente nelle miniature eseguite tra gli anni trenta e quaranta.

La decorazione del secondo *Graziano* in Vaticano risente del medesimo clima. L'Illustratore esegue una scena molto simile a quella del *Graziano* di Ginevra. Il Maestro del 1346 è anche in questo caso responsabile di tutto il resto della decorazione. Rispetto al *Graziano* di Ginevra si osserva una crescente importanza delle figure, mentre le architetture e gli ambienti si vanno semplificando e allo stesso tempo ingrandendo di dimensioni. Basti il confronto tra i riquadri del *De poenitentia*, che a Ginevra dipende ancora dal modello dell'Illustratore nel Vat. lat. 1366, mentre nel manoscritto in Vaticano presenta una soluzione più scarna che prevede solamente poche figure per la predica e l'adorazione di tre santi soldati da parte di un chierico con l'ambientazione ridotta al minimo. Sono inoltre notevoli i busti che decorano le iniziali maggiori in corrispondenza dei riquadri per le dimensioni inedite e il conseguente impatto visivo che vengono ad avere.

Un *Liber sextus* a Weimar (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, ms. Fol. max. 10, c. 6r; n. II.8) è pregevolmente decorato da un riquadro ampio due colonne con il *Cristo fra i dottori* e il nome «*BONIFACIUS*» in capitali gotiche colorate con busti e figure dello stesso colore all'interno su una fascia dorata sottostante in apertura del testo (c. 6r), mentre due grandi *arbores* sono alle cc. 4v e 5r ad illustrazione del trattato relativo. Le miniature erano attribuite da Conti<sup>179</sup> ad una collaborazione tra l'Illustratore e il Maestro del 1346. Mi sembra in realtà che ci si trovi di fronte proprio al maestro più giovane, riconoscibile nei volti dai tratti amplificati e più ordinari, come appare soprattutto nel Cristo, confrontabile con quello del *Graziano* Urb. lat. 161, nella costruzione architettonica controllata intorno ad un unico punto di fuga nel *Cristo fra i dottori* e nelle dimensioni espanse nelle tavole di consanguineità e affinità. Inoltre, sempre nel riquadro con il *Cristo fra i dottori*, la figura che sostiene come un telamone la pedana su cui si svolge la scena è un motivo tipico di questo maestro, come si vede anche nel *Graziano* di Ginevra a c. 2v, sebbene nasca da un'idea dell'Illustratore quale quella di c. 97r nel *Graziano* Vat. lat. 1366. Effettivamente alcune fisionomie ricordano da vicino i tipi umani dell'Illustratore.

---

<sup>179</sup> CONTI, 1981a, p. 95.

Più che con un intervento diretto del maestro più anziano questo aspetto può essere spiegato con la conoscenza di suoi modelli da parte del Maestro del 1346 in una fase di frequente collaborazione. Lo stesso fenomeno si ritroverà nel Vat. lat. 1411.

Il *Digestum Vetus* del Gemeente Museen di Roermond (numero inv. 1855; n. I. 25.a) è un manoscritto importante per comprendere l'inizio dei rapporti tra l'Illustratore e il Maestro del 1346. In primo luogo, possiamo disporre di un riferimento cronologico, in quanto il copista Giovanni da Piciano sottoscrive il testo della glossa circa a metà del volume (c. 179r) e appone la data '1340'. Lo stesso copista sottoscrive la glossa anche alla fine (c. 323r). Purtroppo una buona parte dei riquadri larghi una colonna e delle relative iniziali con busti da cui il codice è decorato sono andati perduti perché ritagliati dolosamente intorno al 1900. All'interno del manoscritto sono rimasti solamente i riquadri con le iniziali all'inizio del proemio (c. 1r) e dei libri II (c. 17v) e VI (c. 114r) e le sole iniziali senza riquadri alle cc. 53v, 54v, 217r, 223v, 226r e 305v. I riquadri con le iniziali dei libri XVII (c. 233v) e XII (c. 172r) sono stati rintracciati in due ritagli del Rijksprentenkabinet di Amsterdam (numeri inv. 18:214-18:215; n. I.25.b), mentre i riquadri con le iniziali dei libri VII (c. 123v) e XX (c. 273v; n. I.25.d) sono passati in asta da Sotheby's a Londra nel 1926 e il primo è stato recentemente acquistato dal J. Paul Getty Museum di Los Angeles (numero inv. 85.MS.213; n. I.25.e). Due studiose olandesi, Elly Cassee e Jacky De Veer-Langezaal<sup>180</sup>, hanno correttamente riferito i riquadri del proemio e dei libri XVII e XX al Maestro del 1346 e i riquadri dei libri II, VI, VII e XII all'Illustratore. Le iniziali conservatesi nel codice senza i rispettivi riquadri sarebbero la più antica opera nota di Nicolò di Giacomo. In questo caso, il fatto che le prime due iniziali miniate da Nicolò sono situate prima di riquadri eseguiti dall'Illustratore e dal Maestro del 1346 e lascia pensare ad un intervento simultaneo del giovane artista insieme all'Illustratore stesso, così da suggerire la possibilità, avanzata dalla de Veer-Langezaal<sup>181</sup>, che anche Nicolò abbia mosso i suoi primi passi di miniatore nella bottega dell'Illustratore, forse proprio nella fase in cui stava emergendo la figura del Maestro del 1346 come suo successore. Ad ogni modo, per

<sup>180</sup> CASSEE, LANGEZAAL, 1985, pp. 73-77, 80-81, pp. 97-98, note 15-20, 99, note 36-37.

<sup>181</sup> DE VEER-LANGEZAAL, 1992, p. 13.

quanto è dato conoscere al momento, il *Digesto* di Roermond mostra una pari presenza dell'Illustratore e del suo più giovane seguace in anni immediatamente successivi al 1340. L'Illustratore si presenta a Roermond in una fase che può in effetti collocarsi tra il riquadro minore all'inizio del libro V nelle *Decretali* Vat. lat. 1389 (c. 265v) e il riquadro nelle *Decretali* di Angers datate 1343 (c. 89r). Si osserva infatti il tentativo di una maggiore regolarizzazione e stabilità che sfoceranno nell'intervento all'interno del manoscritto di Angers, come anche nelle *Storie di Santa Caterina* a Padova. Questa tendenza, che nell'Illustratore non esclude invenzioni improvvise che scardinano sottilmente l'ordine apparente, come ad esempio il fanciullo seminudo sopra la cattedra del giudice a c. 17v, è portata invece dal Maestro del 1346 a un livello di semplificazione nelle architetture e nelle figure più statiche e ordinarie. Di recente Robert Gibbs<sup>182</sup> ha proposto di riferire i riquadri istoriati del Maestro del 1346 nel *Digesto* di Roermond ad un'artista diverso che decora una copia delle *Decretali* con la *Novella* di Giovanni d'Andrea conservata in Vaticano (ms. Vat. lat. 1388). In realtà questo miniatore si distingue dal Maestro del 1346 per le fisionomie più tondeggianti dei volti e in generale per una regolarizzazione ulteriore delle forzature visive dell'Illustratore e del Maestro del 1346, al quale comunque va avvicinato, tanto da poter ipotizzare che si tratti di un collaboratore stretto nella sua bottega durante gli anni quaranta. Come Gibbs ha acutamente osservato, il Maestro del Vat. lat. 1388 è importante per comprendere gli inizi di Stefano degli Azzi, l'unico artista in grado di contrastare l'egemonia di Nicolò di Giacomo sulla miniatura bolognese della seconda metà del Trecento. La scoperta di nuove opere di questo maestro sarebbe auspicabile per la nostra conoscenza di un momento complesso di passaggio nella miniatura a Bologna come gli anni quaranta del XIV secolo.

Un altro *Digestum Vetus* in Vaticano (BAV, ms. Vat. lat. 1411; I.d)<sup>183</sup> è decorato con due riquadri maggiori all'inizio del libro I (c. 3r) e del libro XII (c. 203r), e riquadri minori all'inizio degli altri libri. Tranne i due riquadri principali, la decorazione si deve allo stesso miniatore del *Digestum Novum* Lat. 4478. I due riquadri maggiori sono attribuiti da Conti ad un «miniature legato all'Illustratore» nel

---

<sup>182</sup> GIBBS, 2011.

<sup>183</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 94 e nota 47.



corso degli anni trenta<sup>184</sup>. Tuttavia, la misura ingigantita delle figure e la semplicità essenziale degli ambienti architettonici, costruiti come scatole spaziali, orientano piuttosto sul Maestro del 1346, come già si era accorta la Ciaccio<sup>185</sup> e Medica<sup>186</sup> ha confermato per quanto riguarda il secondo riquadro. I volti di alcuni personaggi, soprattutto nel riquadro del libro XII, dove compare anche un motivo già visto nel *Digesto* di Roermond come il fanciullo seminudo, denotano tratti più sottili e affinati che richiamano l'Illustratore. Si potrebbe pensare al rivolgersi del Maestro del 1346 verso modelli dell'Illustratore disponibili probabilmente per chi si trovava a collaborare di frequente con il maestro più maturo.

Il Maestro del 1346 è una personalità di ponte tra l'Illustratore e Nicolò di Giacomo, il principale miniatore bolognese della seconda metà del XIV secolo<sup>187</sup>. Un'opera rilevante in merito è la decorazione del *Digestum Vetus* Lat. 14339 di Parigi<sup>188</sup>. Le miniature di questo manoscritto sono state inizialmente attribuite al Maestro del 1346<sup>189</sup> e ultimamente restituite da Medica agli inizi di Nicolò<sup>190</sup>. Nei due riquadri maggiori all'inizio dei libri I (c. 3r) e XII (c. 183r) e negli altri riquadri minori l'autore si mostra vicino soprattutto al Maestro del 1346, ma le sue figure sono ancora più grandi, l'espressioni più caricate, i tratti più marcati, mentre il chiaroscuro acquisisce una maggiore morbidezza, probabilmente dovuta all'influenza della pittura di Vitale. Le iniziali riprendono l'individuazione e la vivacità espressiva dell'Illustratore e del Maestro del 1346, ma con tratti più decisi. Inoltre, un'invenzione come quella dei due piccoli telamoni monocromi che sostengono il trono dall'esuberante ornato su cui siede Giustiniano nel riquadro del proemio (c. 1r) è segno di un grado di fantasia che il Maestro del 1346 non mostra di raggiungere. Mi

---

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> CIACCIO, 1907, p. 113.

<sup>186</sup> MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 475.

<sup>187</sup> Sul percorso di Nicolò di Giacomo vedi: MEDICA, 2003.

<sup>188</sup> AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, p. 81, n. 66.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> MEDICA, 2003, p. 68.

sembra pertanto più verosimile che si tratti di una delle prime opere note di Nicolò, anche per il confronto possibile con la di poco più tarda decorazione della *Novella* in tre volumi divisa tra il Vaticano (BAV, ms. Vat. lat. 1346), l'Ambrosiana (ms. B 42 inf.) e Salisburgo (Benediktinerstift St. Peter, ms. a XII), datata 1353, ma soprattutto con la più antica opera datata che possediamo della mano di Nicolò, la decorazione del *Libro d'ore* di Kremsmünster del 1349 (Benediktiner Stift, ms. cim. 4), e con le pressoché coeve *Clementine* di Madrid (Biblioteca Nacional, ms. 1146)<sup>191</sup>.

Un *Pontificale* trecentesco di origine bolognese è stato riscoperto di recente tra le proprietà dell'episcopato di Autun<sup>192</sup>. Il manoscritto, commissionato probabilmente dal vescovo di Modena Alamanno de Donati, nominato nel 1342 e morto nel 1352, data la presenza dell'invocazione a san Geminiano nelle litanie conclusive del volume<sup>193</sup>, è decorato da due pagine illustrate alle cc. 3r e 21r, da due riquadri larghi una sola colonna alle cc. 39r e 47v con relative iniziali istoriate e da una serie d'iniziali con busti e figure. L'autore delle due pagine illustrate e delle iniziali dei primi due quinterni (cc. 2v-19r) è stato individuato da Medica nell'artista che si è già incontrato nelle *Decretali* di Napoli accanto al Maestro del Leggendario, nel *Digestum Vetus* di Londra e nel *Digestum Vetus* e nell'*Infortiatum* di Torino accanto al Maestro del 1328 e al Maestro del Leggendario<sup>194</sup>. Si è visto come questo miniatore appaia come una personalità importante per la formazione dell'Illustratore. Nel *Pontificale* di Autun, a date più inoltrate, il maestro mostra di avere a sua volta recepito alcuni tratti della nuova fantasiosa vivacità dell'Illustratore. In particolare, la stesura degli incarnati e dei colori delle vesti si è fatta più vibrante, sviluppando peraltro indicazioni già recepite dall'opera del Maestro del 1328 nei due codici di Torino, come è possibile osservare nel blu squillante della casula del vescovo nella scena all'interno del clipeo in basso a c. 19r, nel rosa dell'altro vescovo nell'iniziale *I(NCIPIT)* sulla stessa pagina, nelle combinazioni cromatiche dei quattro angeli

---

<sup>191</sup> Vedi: MEDICA, 2003, pp. 67-68.

<sup>192</sup> Vedi il numero speciale di *Art de l'enluminure*, 35 (dicembre 2010 - febbraio 2011).

<sup>193</sup> Vedi: MEDICA, 2010, p. 14.

<sup>194</sup> Vedi: MEDICA, 2010, pp. 15-19.

tetralati nel margine inferiore a c. 1r o nel volto del chierico nell'iniziale istoriata di c. 3r. Inoltre, rispetto alle quinte architettoniche appiattite delle *Decretali* di Napoli o dell'*Infortiatum* di Torino, i due riquadri presentano architetture sviluppate nella profondità dello spazio. Alla c. 1r una struttura a base trapezoidale racchiude la figura del vescovo sottostante con una tettoia, mentre nel clipeo a c. 19r l'edicola sullo sfondo si protende in avanti più di quanto sembri, dato che si sovrappone con i suoi coronamenti alla cornice del clipeo, la quale racchiude invece le figure sottostanti. Un secondo maestro esegue i riquadri e le grandi iniziali sottostanti alle cc. 39r e 47v<sup>195</sup>. È un artista vicino al Maestro del 1346 per i tratti marcati dei volti, benché risolva il linguaggio di quel miniatore in maniera più minuta e sottile. Si può proporre un confronto tra la figura dell'imperatore a c. 44v e la medesima nel grande riquadro d'apertura del *Graziano* di Ginevra (c. 1v). Medica<sup>196</sup> ha giustamente osservato la qualità inventiva della grande iniziale *I(NCIPIT)* con un santo papa in trono. La razionalità spaziale con cui è costruito il trono è confrontabile a Bologna solamente con le soluzioni del Maestro del 1328, mentre i due racemi fogliacei rosso e blu che si dipartono dalla base del trono dipendono da esempi quali quelli del Maestro del Codice di San Giorgio. Come ha suggerito Medica<sup>197</sup>, è possibile che questo maestro abbia conosciuto i risultati della miniatura più fedelmente giottesca di quest'ultimo artista, forse per contatti con la curia avignonese. Tutte le restanti iniziali istoriate del manoscritto da c. 52r a c. 181v sono invece opera del Maestro del *Graziano* di Parigi<sup>198</sup>.

Il Maestro del B 18 è ancora attivo negli anni quaranta, dato che esegue la decorazione di un *Messale* datato 1342<sup>199</sup>. Il grande riquadro con il *Crocifisso fra i dolenti* all'inizio del «*TE IGITUR*» testimonia la conoscenza di modelli recenti della

---

<sup>195</sup> Vedi: MEDICA, 2010, pp. 20-23.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> MEDICA, 2010, p. 22.

<sup>198</sup> Vedi: MEDICA, 2010.

<sup>199</sup> Vedi: BRUNORI, 1988.

pittura monumentale. Medica<sup>200</sup> ha osservato che la composizione con i due angeli che si voltano ai lati del Cristo è la medesima che si vede nello stesso luogo del *Messale* di Zagabria, eseguita dal Maestro della Crocifissione D, e che quindi si può ipotizzare l'origine comune da un dipinto perduto di Giotto. Tuttavia, la resa del Maestro del B 18 non comprende la plasticità e i valori chiaroscurali del modello giottesco, ma riporta l'esempio entro il proprio linguaggio lineare e prevalentemente bidimensionale.

Il più famoso *Messale* miniato del Trecento bolognese è probabilmente il ms. B.63 dell'Archivio Capitolare di San Pietro in Vaticano (n. II.3), commissionato dal cardinale francese Bertrand de Deux verosimilmente durante il soggiorno come legato e vicario apostolico a Napoli nel 1346<sup>201</sup>. Tradizionalmente attribuita all'Illustratore<sup>202</sup>, l'opera è stata restituita da Conti<sup>203</sup> al Maestro del 1346, di cui costituisce l'impresa più impegnativa. Basterebbe guardare la pagina quasi interamente illustrata che decora la carta iniziale con la *Seconda venuta di Cristo* (c. 1r) e le due miniature a piena pagina con il *Cristo giudice* in corrispondenza del «*VERE DIGNUM*» (c. 188v) e la *Crocifissione* in corrispondenza del «*TE IGITUR*» (c. 189r) per ritrovare le dimensioni ingigantite, l'espressioni marcate e dirette e le composizioni coerenti da un punto di vista spaziale nella loro esagerazione che caratterizzano l'evoluzione che il Maestro del 1346 imprime al linguaggio dell'Illustratore nei codici giuridici trattati in precedenza. Rispetto ai manoscritti già visti va rilevata tuttavia una stesura più morbida ed attenta agli effetti di superficie, che può essere dovuta al prestigio della commissione e che anticipa i modi del giovane Nicolò di Giacomo, testimoniando il crescente influsso di Vitale degli Equi: non sembra eccessivo un confronto tra il volto del Cristo in trono a c. 188v con il *San Giacomo* delle Collezioni Comunali di Bologna<sup>204</sup>. Per quanto

---

<sup>200</sup> MEDICA, 2005b, pp. 91-92.

<sup>201</sup> Vedi da ultimo: MEDICA, 2005a, p. 188. Rimane un riferimento fondamentale la monografia di CASSEE, 1980.

<sup>202</sup> Vedi: CIACCIO, 1907, pp. 19-32.

<sup>203</sup> MEDICA, 2005a, p. 188.

<sup>204</sup> Vedi: NEGRETTI, in *Le Madonne...*, 2010, pp. 48-49, n. 3.

riguarda sempre i rapporti possibili con la pittura monumentale, la *Crocifissione* a piena pagina ha non poche tangenze con l'immagine che Vitale proporrà nella versione perduta ad affresco della cattedrale di Udine intorno al 1350 e nella tavola Thyssen<sup>205</sup>, soprattutto da un punto di vista compositivo e dimensionale, anche se sono assenti gli scatti improvvisi della fantasia del grande pittore. Infine, resta da segnalare l'identità del tipo d'incorniciatura delle tre pagine principali con una fascia in cui s'inseriscono clipei o polilobi con figure umane con quella della carta d'apertura del *Pontificale* di Autun<sup>206</sup>. Comune è anche il motivo nel margine inferiore delle carte iniziali con quattro figure intorno ad un polilobo centrale.

La decorazione di una *Novella* nella Biblioteca di Cambrai (ms. 620) è stata già attribuita da Gibbs<sup>207</sup> all'Illustratore, mentre Medica<sup>208</sup> ha più giustamente ricondotto le miniature del codice al Maestro della Crocifissione D in una fase avanzata della sua carriera, quando anch'egli risente appunto dell'Illustratore, con cui aveva ampiamente collaborato nel *Graziano* di Monaco. La carta d'apertura (c. 1r) presenta un grande riquadro suddiviso in quattro scomparti e attraversato al centro da una fascia decorata dal Crocifisso e da due busti all'interno di ottagoni. È evidente il richiamo alla carta d'apertura del *Liber sextus* di Nicola di Esztergom a Padova. Anche i fondali a ramagiate dorate negli scomparti rimandano all'Illustratore, ma è soprattutto nelle fisionomie maggiormente caratterizzate in senso individuale ed espressivo di alcuni volti che è apprezzabile il riflesso del miniatore più moderno, così come nelle stesure di colore più vive e preziose degli abiti, presenti anche nel riquadro maggiore a c. 173r, dove il trattamento dei volti appare più tradizionale e vicino al *Graziano* di Monaco. Inoltre, l'aggiornamento del maestro è visibile nelle architetture costruite in maniera più complessa e strutturata, soprattutto negli ambienti di c. 1r.

---

<sup>205</sup> Vedi: CASADIO, 1990, p. 65.

<sup>206</sup> Vedi: MEDICA, 2010, pp. 14-15.

<sup>207</sup> GIBBS, 1984, p. 640.

<sup>208</sup> MEDICA, 2000a, p. 87.

Una *Novella* in Vaticano (BAV, ms. Vat. lat. 2233) rappresenta invece un altro caso di confusione tra il Maestro del 1346 e Nicolò di Giacomo a testimonianza del rapporto che lega queste due personalità. Infatti, il riquadro a due colonne che apre la *Novella* (c. 1r) con la *Lezione di Giovanni d'Andrea* è stato già attribuito a Nicolò<sup>209</sup>, ma Massimo Medica (com. or.) lo restituisce giustamente al Maestro del 1346. Nella costruzione semplificata ed insieme amplificata delle architetture e nelle fisionomie allargate dei volti il riquadro richiama in particolare le due grandi scene del *Digesto* Vat. lat. 1411.

Il Maestro del 1346 minia un'altro testo di Giovanni d'Andrea, lo *Hieronymianum* del Collegio di Spagna (ms. 273), sottoscritto nel 1346<sup>210</sup>. Il grande riquadro che apre il volume con il *Trionfo di san Girolamo* (c. 1r) è caratterizzato dalla grandiosa costruzione architettonica della cattedra del santo e degli stalli su cui siedono i personaggi ai suoi lati. Da un unico punto di fuga coincidente con Girolamo partono le direttrici prospettiche esageratamente pronunciate in diagonale tanto che coloro che siedono sugli stalli sembrano stare su un piano inclinato. I tavoli sono inoltre visti dal basso così come la struttura ottagonale al centro con gli scaffali pieni di libri e il leone che ruggisce al di sopra, entrando così in evidente contraddizione con il resto della costruzione spaziale. Una serie d'iniziali istoriate è visibile all'interno del manoscritto. Le iniziali relative alle *Tabulae* bibliche, inserite da Giovanni Calderini nel 1347 sono di mano di un collaboratore, che Medica<sup>211</sup> ha individuato anche in un *Antifonario* del Museo Civico Medievale (ms. 611, c. 153v). Quest'artista si distingue nei volti per una rilettura del linguaggio del Maestro del 1346 più patetica e agitata, percepibile anche nella resa vibrante del chiaroscuro. Un altro analogo probabile collaboratore del Maestro del 1346, scambiato addirittura con l'Illustratore, ha eseguito l'iniziale *G(loria)* nel foglio sciolto proveniente da un Graduale nel Metropolitan Museum di New York (numero inv. 31.134,7a; n. II.g). Le iniziali di mano del maestro nello *Hierominianum* sono invece vicine a quelle del

---

<sup>209</sup> Vedi: GRANDI, 1982, fig. 212.

<sup>210</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 96 e nota 55; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 476.

<sup>211</sup> Vedi: *Ibidem*.

*Messale* di Bertrand de Deux per il taglio portato sulle figure tale da enfatizzarne la presenza visiva. La data 1346 consente quindi di fissare ad un momento preciso la particolare enfasi figurativa di questa e di alcune opere già trattate del maestro come il riquadro della *Novella* Vat. lat. 2233 e le miniature a piena pagina del *Messale* di Bertrand de Deux.

Il Maestro del 1346 decora anche due prestigiose copie di testi scolastici non giuridici, il *Compendium moralis philosophiae* di Luca Mannelli (Parigi, BnF, ms. Lat. 6467)<sup>212</sup> e l'opera del medico Galvano di Levanto (Città del Vaticano, ms. Vat. lat. 2463, n. 4)<sup>213</sup>. La carta d'apertura (c. 1r) del Luca Mannelli di Parigi, eseguita per Bruzio Visconti (1292-1354), figlio naturale del signore di Milano Luchino Visconti e podestà di Lodi, presenta una sontuosa decorazione costituita da un'incorniciatura sui margini superiore, destro e sinistro con medaglioni fogliacei al cui interno sono piccole vedute delle città principali del territorio governato dai Visconti, compresa naturalmente Milano, a cui è riservato l'unico medaglione nel margine superiore. Tra le città è presente Parma, passata sotto il governo visconteo nel 1346, ma non Bologna, ceduta dai nipoti di Taddeo Pepoli al vescovo di Novara Giovanni Visconti nel 1350. Il margine inferiore è invece impreziosito da una scena con Bruzio Visconti in trono tra filosofi pagani alla sua destra e cristiani alla sua sinistra. La rappresentazione di Bruzio in trono appare quasi come una versione rimpicciolita del Giustiniano alla c. 2r del *Graziano* di Ginevra a dimostrazione dell'incidenza della decorazione dei codici giuridici sulla rappresentazione dell'autorità politica nel Trecento. La grande iniziale «*M(agnificus)*» mostra nuovamente Bruzio che riceve il manoscritto dall'autore Luca Mannelli.

Il codice medico di Galvano di Levanto riporta una pagina d'apertura (c. 1r) riccamente illustrata con la scena della *Consegna dell'opera al pontefice* in un riquadro largo due colonne, una grande iniziale con il ritratto dell'autore e un'incorniciatura a racemi fogliacei e sfere dorate lungo i quattro margini. Nel margine inferiore compaiono alcuni stemmi entro medaglioni fogliacei, mentre un

---

<sup>212</sup> Vedi: AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, pp. 83-84, cat. 68.

<sup>213</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 95 e nota 51.

angelo è rappresentato visto dall'alto nello spazio tra le colonne del testo mentre scende da una nuvola ad incoronare lo stemma centrale. La rappresentazione del papa circondato dai cardinali è un adattamento della medesima scena nel *Graziano* di Ginevra all'inizio della causa II (c. 102r). Il volto del pontefice ha dei tratti più affinati che lo avvicinano all'Illustratore, anche se l'espressività è più marcata e decisa. È un altro di quei casi in cui si potrebbe ipotizzare l'azione di modelli del maestro più anziano. Anche la figura dell'angelo tra le colonne del testo è un motivo tratto dell'Illustratore, osservabile ad esempio sulla carta d'apertura (c. 1r) del *Liber sextus* di St. Florian.

Un'altra opera bolognese che testimonia i rapporti con la corte d'Ungheria è il celebre *Leggendario* angioino diviso fra la Biblioteca Apostolica Vaticana, la P. Morgan Library e l'Ermitage<sup>214</sup>. Si tratta di una raccolta d'immagini con didascalie che occupano l'intero campo di ogni pagina e raccontano le vicende della storia del mondo e di quella ungherese. La decorazione di questo manoscritto dà il nome al principale maestro della *Bibbia* di Neczei Lipocz, che si è incontrato poi nella decorazione di diversi codici giuridici. Come nel caso della *Bibbia*, l'uso di una scrittura nordica non deve per forza far ritenere che si tratti di opera eseguita direttamente in Ungheria. È stato osservato come la divisione delle miniature a piena pagina in quattro scomparti sia la medesima che si ritrova nei due manoscritti miniati dall'Illustratore per Nicola di Esztergom e come quindi si debba ipotizzare un'influenza della tarda attività di questo maestro sugli artisti attivi nel *Leggendario*. Questa connessione è operante anche nella misura monumentale delle figure e nella loro espressività potente, come a questo proposito già evidenziava Cesare Gnudi<sup>215</sup>.

Il Maestro del 1346 decora un secondo codice per Bruzio Visconti, una rara copia delle *Metamorfosi* di Apuleio sottoscritta nel 1345<sup>216</sup>, che presenta la carta d'apertura illustrata da una grande iniziale istoriata con la *Presentazione del codice a Bruzio Visconti*, un medaglione polilobato nel margine inferiore con le *Virtù cardinali*

---

<sup>214</sup> Vedi: GNUDI, 1972.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 95 e nota 53.



intorno allo stemma visconteo da cui si diparte un ornato a girali fogliacei e sfere dorate, altri racemi fogliacei nel margine superiore che racchiudono gli stemmi di casa Visconti e infine una fascia tra le colonne del testo che si conclude con un angelo visto dall'alto che incorona il 'biscione' visconteo emergente dal medaglione centrale del margine inferiore. L'inizio di ciascun capitolo è adorno di un capolettera istoriato con una scena relativa al contenuto del capitolo. Su basi stilistiche si può affermare con buona probabilità che il tempo è lo stesso dell'altro manoscritto visconteo col *Compendium* di Luca Mannelli, come anche dell'opera di Galvano da Levanto. Anche le iniziali mostrano un fare più contenuto rispetto agli 'ingrandimenti' a volte improvvisi del *Messale* vaticano o dello *Hieronymianum*. Al Maestro del 1346 si deve inoltre la decorazione di un codice della *Storia di Troia* di Guido delle Colonne passato in asta da Sotheby's a Londra nel 1977<sup>217</sup>.

Gli *Statuti della Società dei Drappieri* del 1346 sono il manoscritto da cui trae il nome il Maestro del 1346<sup>218</sup>. La pagina d'apertura del codice (c. 1r) è decorata dall'artista con una particolare scelta iconografica che prevede la tradizionale Maddalena patrona della corporazione relegata in un riquadro in alto a sinistra in una scena dell'eremitaggio, mentre dominano a destra entro un altro riquadro gli stemmi Pepoli e nel margine inferiore una scena unica negli statuti dell'arte, con il dottore in legge Giovanni di Antonio de' Presbiteris ch'esamina il testo degli statuti alla presenza di una rappresentanza della Società dei Drappieri. Sebbene lo spazio della pagina destinato all'illustrazione sia circa lo stesso che vi è riservato nei due codici per Bruzio Visconti, si osserva qui lo stesso ampliamento delle figure, associato ad una espressività più diretta, soprattutto nei tre artieri, che si è segnalato nel *Messale* e nello *Hieronymianum*, non a caso sottoscritto nello stesso anno. A conferma di questa svolta del Maestro del 1346 dopo la metà del decennio e probabilmente dopo l'uscita dalla scena artistica dell'Illustratore è il fatto che Nicolò di Giacomo appare aver preso il via del proprio percorso appunto da tale fase del Maestro del 1346, come si è potuto vedere nel *Digesto* Lat. 14339.

---

<sup>217</sup> Vedi: MEDICA, 2005a, p. 188.

<sup>218</sup> Vedi: MEDICA, in *Haec sunt statuta...*, 1999, pp. 126-127, n. 14.

Al 1349 risale la *Matricola della Società dei Cordovanieri*, di cui la sola carta iniziale è conservata nella collezione Wildenstein di Parigi (Musée Marmottain, ms. M 6100)<sup>219</sup>. La pagina è decorata da due riquadri verticali sovrapposti con la *Madonna della Misericordia e i membri della società* in alto e *San Pietro* in basso, un'iniziale con una *santa* e una serie di racemi fogliacei abitati da figure di acrobati. Il miniatore appare particolarmente vicino al Maestro del 1346, ma presenta modi più inteneriti che sono stati giustamente considerati in rapporto con la pittura di Vitale e dei suoi seguaci attivi a Mezzaratta<sup>220</sup>. Tuttavia, anche in questo caso la decorazione libraria pare anticipare le soluzioni proposte dal pittore e dai suoi seguaci a date più avanzate. In particolare, un tralcio abitato da piccole figure come quello di questa carta si ritroverà nel ciclo murale della cappella absidale di destra di Santa Maria dei Servi a Bologna, risalente agli ultimi anni cinquanta<sup>221</sup>. A dire il vero, questo motivo sembra giungere a Bologna dalla miniatura napoletana. Lo si vede infatti già nella famosa *Bibbia* angioina di Lovanio (Biblioteca Universitaria, ms. 1) dei primi anni quaranta<sup>222</sup>, mentre non si conoscono precedenti a Bologna.

Il 1349 è anche l'anno del *Libro d'ore* di Kremsmünster (Cim. 4; n. II.e), miniato da Nicolò di Giacomo. Da questa data in poi la miniatura bolognese vedrà il predominio quasi incontrastato di Nicolò, che saprà dunque accogliere l'eredità lasciata dall'Illustratore e dal Maestro del 1346. Forse, la peste del 1348 fu all'origine della scomparsa dei due principali miniatori degli anni quaranta del secolo, che lasciarono il campo al giovane Nicolò. Tuttavia, l'egemonia di Nicolò dovette essere preparata soprattutto dal successo del linguaggio dell'Illustratore e del suo probabile allievo, capace di togliere spazio alle altre correnti degli anni trenta e ancora attive nei primi anni quaranta, come quelle rappresentate dal Maestro del 1328, dal Maestro del Graziano di Parigi e dal Maestro del B 18. Conti<sup>223</sup> ha evidenziato l'incidenza che

---

<sup>219</sup> Vedi: MEDICA, 2005a, pp. 188-189.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Vedi: BENATI, 2010, p. 31, nota 41.

<sup>222</sup> Vedi: *The Anjou Bible*..., 2010.

<sup>223</sup> CONTI, 1981a, p. 93.

sull'accentramento intorno all'Illustratore e al Maestro del 1346 può avere avuto l'interdetto su Bologna e la conseguente revoca dei privilegi dello Studio da parte di Benedetto XII nel 1337. Per questi motivi il panorama della miniatura bolognese dopo la metà del secolo appare subito molto diverso dalla varietà riscontrata fino ad allora<sup>224</sup> e della quale questo capitolo ha dato documentazione per quanto riguarda il secondo quarto del Trecento.

A conclusione del percorso artistico dell'Illustratore all'interno della miniatura bolognese del secondo quarto del Trecento, rimangono da discutere due questioni importanti per comprendere la portata della personalità di quest'artista per il contesto figurativo in cui s'inserisce la sua produzione: l'introduzione di un nuovo rapporto tra miniatore principale e aiuti nella decorazione dei codici e la connessione con il pittore fiorentino Buffalmacco, in particolare a proposito del motivo degli angeli tetralati.

Per quanto riguarda il primo problema, Conti ha osservato che gli anni trenta del Trecento vedono l'affermazione di una nuova relazione lavorativa tra miniatore principale e aiuti nella decorazione dei codici riconducibili all'opera del Maestro del 1328 e dell'Illustratore, consistente nel passaggio dalla coesistenza di miniatori diversi all'affidamento di un codice ad un solo maestro che delega alcune parti minori a suoi aiuti da lui dipendenti anche da un punto di vista stilistico<sup>225</sup>. Si avrebbe quindi l'affermazione nella miniatura bolognese del modello di bottega gerarchica dovuto a Giotto. Conti sembra individuare l'indizio di tale cambiamento nella decorazione di un codice come le *Decretali* Pal. lat. 636, che sarebbe a suo dire opera della bottega dell'Illustratore. Credo che sia difficile e a volte arbitrario ipotizzare una distinzione netta tra opere di bottega e opere autografe nell'arte medievale, ancora più nella miniatura, dato che sono ignoti diversi aspetti riguardanti le forme di lavoro esistenti nell'ambito della decorazione libraria. Come spesso si ricorda negli studi recenti, l'opera d'arte medievale è sempre il risultato dell'esecuzione di un insieme di professionalità, a cui un maestro principale interviene a conferire l'impronta

---

<sup>224</sup> Vedi: CONTI, 1981a, p. 96.

<sup>225</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 12-13.

caratteristica del suo stile. A partire dagli studi di Belting<sup>226</sup> si è infatti soliti parlare di ‘autografia di cantiere’. Pertanto, l’osservazione di una maggiore o minore qualità di un’opera non coincide necessariamente con la parte avuta dal maestro nella sua realizzazione. Opere che sembrano dovute alla bottega per un’apparente minore qualità possono in realtà giustificarsi con il minore impegno con cui il maestro vi si è dedicato. Questa spiegazione può valere per il riquadro d’apertura delle *Decretali* Pal. lat. 636. Sarà allora più opportuno concentrarsi sui casi di una chiara differenza di mano, dove quindi è possibile individuare la presenza di un’altra personalità artistica, e valutare i rapporti che intercorrono tra personalità diverse coesistenti nella decorazione di un medesimo codice. A questo proposito l’autentica novità dell’Illustratore sta nell’aver avuto un vero e proprio seguace, cioè un artista autonomo che a partire dalla collaborazione con il maestro mostra di assimilarne lo stile e di svolgerlo in una variante nuova e personale. In questo fenomeno risiede appunto l’aspetto più significativo della bottega gerarchica di Giotto. Come si è visto, il seguace dell’Illustratore è il Maestro del 1346. Dunque, un nuovo rapporto tra maestro e aiuto dev’essersi verificato intorno al 1340, dato che il primo caso di collaborazione tra l’Illustratore e il Maestro del 1346 è il *Digestum Vetus* di Roermond. Nei codici precedenti, a parte alcuni episodi in cui l’Illustratore esegue l’intera decorazione miniata di un manoscritto, come le *Decretali* e il *Volumen* di Monaco, la *Commedia* di Firenze e il *Volumen* di Edimburgo, ci si trova di fronte sempre alla collaborazione con maestri differenti, per lo più il Maestro del Graziano di Parigi o maestri affini al Maestro del 1328, quali i miniatori che decorano il riquadro dell’*Authenticum* nei *Volumen* di Bordeaux e Parigi e il maestro del proemio delle *Distinctiones* nel *Graziano* Vat. lat. 1366. Mentre in questi manoscritti l’Illustratore è il miniatore principale e gli altri artisti eseguono riquadri di minore importanza, se non solamente le iniziali interne delle sezioni, come succede nell’*Infortiatum* di Cesena, a Roermond ricopre invece una posizione paritaria col Maestro del 1346. Si è potuto vedere come il Maestro del 1346 sia l’unico vero seguace dell’Illustratore, in grado di comprenderne integralmente lo stile per riproporlo in una versione propria. Altri miniatori sono influenzati in maniera

---

<sup>226</sup> Vedi: BENATI, 2005, p. 74.

crescente dall'Illustratore, ma rimangono caratterizzati da una base diversa, che, ad esempio nel caso del Maestro del Pontificale di Autun, è vicina piuttosto al Maestro del 1328. Riguardo a quest'ultimo artista, non si può riconoscere un rapporto di 'filiazione' tra maestro e allievo così diretta come tra Illustratore e Maestro del 1346. Questa nuova relazione lavorativa prosegue tra il Maestro del 1346 e Nicolò di Giacomo, che probabilmente compare come collaboratore in second'ordine nel *Digestum* di Roermond e affronta poi la decorazione di codici in maniera autonoma nella seconda metà degli anni quaranta, mostrando di essere dipendente nei suoi inizi dal Maestro del 1346. Non a caso il *Digestum* Lat. 14339 e la *Novella* Vat. lat. 2233 sono stati attribuiti prima all'uno e in seguito restituiti all'altro artista, come è avvenuto anche per il *Digestum* Vat. lat. 1411 tra Illustratore e Maestro del 1346. Infine, è bene evidenziare che l'affermazione di questa forma di rapporto tra artisti diversi avviene di pari passo con il progressivo accentramento della decorazione libraria bolognese intorno alla linea costituita proprio da Illustratore-Maestro del 1346-Nicolò di Giacomo e con la scomparsa della divisione delle parti decorate di un singolo manoscritto tra miniatori diversi a favore dell'affidamento ad un unico artista.

Venendo alla questione del rapporto tra l'Illustratore e Buffalmacco, il primo punto da affrontare riguarda il motivo dell'angelo tetralato, che ricorre unicamente nella miniatura gotica bolognese dall'Illustratore in poi e negli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa. Bellosi<sup>227</sup> ha sostenuto che il motivo sia stato più verosimilmente inventato dal pittore fiorentino e fatto conoscere all'Illustratore durante il soggiorno di Buffalmacco a Bologna testimoniato dal Ghiberti, probabilmente nei primi anni trenta. Bellosi giustificava questa ipotesi in base a tre elementi. In primo luogo, l'angelo tetralato sarebbe una derivazione dell'arpa psicopompa che si trova su alcuni sarcofagi classici. Le zampe coperte dalle piume rappresentate negli esempi classici sarebbero diventate il secondo paio d'ali grazie alla fantasia di Buffalmacco. D'altra parte, nel *Trionfo della morte* del Camposanto angeli tetralati conducono le anime in cielo. Inoltre, un angelo tetralato con zampe di uccello si troverebbe nel Corale E8 della Biblioteca Capitolare di Pisa (c. 19v), databile alla metà del Trecento. Infine, gli angeli tetralati sarebbero impiegati nella

---

<sup>227</sup> Vedi: BELLOSI, 1974, pp. 88-91.

miniatura bolognese solamente nei *marginalia* e mai come parte dell'azione nelle scene istoriate al contrario che negli affreschi Pisa. A mio giudizio, questi indizi possono essere posti in discussione. Non penso sia sufficientemente dimostrabile che l'angelo tetralato provenga dall'iconografia classica dell'arpia, innanzitutto perché l'arpia è rappresentata come un essere femminile, mentre gli angeli hanno solitamente aspetto maschile. Si potrebbe ipotizzare che l'angelo tetralato sia più semplicemente un'elaborazione dell'iconografia dei cherubini, che appaiono a volte proprio con un volto e quattro ali. Questa osservazione non nega che gli angeli psicopompi del *Trionfo della morte* possano essere stati raffigurati proprio come tetralati in virtù di un'influenza delle arpie come geni funerari scolpite sui sarcofagi classici. A proposito invece dell'angelo del Corale E8, è opportuno precisare che in questo caso non si tratta in realtà di un angelo, in quanto la figura è priva di aureola. È piuttosto una di quelle figure mostruose poste nei margini della miniatura gotica. Al contrario, proprio nella miniatura bolognese gli angeli tetralati si trovano spesso all'interno delle scene istoriate nei riquadri, a partire dall'Illustratore e forse ancor prima nel grande riquadro del Maestro del Pontificale di Autun nelle *Decretali* di Napoli. Un elemento che potrebbe poi far propendere per una nascita di questo motivo proprio nel contesto delle officine librerie di Bologna è il fatto che esso si conservi costantemente nella miniatura gotica bolognese, mentre a Pisa e in Toscana non compaia più dopo gli affreschi di Buffalmacco al Camposanto.

La relazione tra l'Illustratore e il Buffalmacco è stata rilevata da Bellosi anche su un piano più estesamente stilistico. Da questo punto di vista, Bellosi<sup>228</sup> ha ricondotto l'espressività vivace e diretta, lo spazio disarticolato e la particolare fantasia di alcune soluzioni degli affreschi del Camposanto al contatto con i contemporanei artisti bolognesi, tra cui anche lo stesso Illustratore. La realtà di questi rapporti è testimoniata anche dal fatto che Longhi<sup>229</sup> aveva proposto che il Maestro del Trionfo della Morte fosse appunto un pittore bolognese, forse addirittura Vitale. È difficile stabilire se sia stata preponderante l'influenza dell'Illustratore e del contesto bolognese su Buffalmacco o viceversa. È certo però che i due artisti abbiano

<sup>228</sup> BELLOSI, 1974, pp. 87-88.

<sup>229</sup> LONGHI, 1934-1935, ed. 1973, pp. 36-45, 51-52.

partecipato di un analogo clima espressivo, come si nota in particolare nei volti dei personaggi e nella spazialità inerpicata della *Tebaide* e del *Trionfo della morte*, se paragonati ad esempio con il paesaggio roccioso visto da un punto rialzato e caratterizzato dalla presenza di singoli luoghi compositivi relativi ai gruppi di monaci nel riquadro del *De poenitentia* nel *Graziano* Vat. lat. 1366. In entrambi gli artisti, come più tardi in Vitale, vi è una rielaborazione polemica in senso fantastico ed espressivo dei principi razionali alla base del realismo giottesco, con l'interferenza di tendenze tardo-duecentesche, legate sia al mondo bizantino che a quello gotico dell'Europa settentrionale, mentre allo stesso tempo si sviluppa ulteriormente la resa mimetica del singolo particolare. Questi aspetti costituiranno una componente fondamentale della cultura tardo gotica alla fine del secolo<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> Vedi: LACLOTTE, 1990, p. 7.

### 3. Tipologie di codici e strategie d'illustrazione

In questo capitolo affronterò la lettura di alcune miniature dell'Illustratore dal punto di vista del loro statuto di forme di comunicazione visiva in rapporto all'altra forma di comunicazione verbale con cui sono in stretta relazione, cioè il testo scritto che accompagnano nei codici manoscritti<sup>1</sup>. Si guarderanno pertanto le immagini dipinte sulla pergamena per meglio comprendere come esse significano qualcosa nel porre in luce il significato del testo che illustrano, secondo il termine latino per indicare quest'arte, *illuminare*, appunto 'gettar luce'. Quest'approccio s'iscrive all'interno della finalità didattica che il Cristianesimo aveva dato fin dalle origini all'uso delle immagini artistiche sia come presentazione delle *historiae* sacre<sup>2</sup> sia, nelle allegorie, come visualizzazione di *spiritualia sub metaphoris corporalium*<sup>3</sup>. Le immagini avevano quindi lo scopo di trasmettere contenuti utili alla salvezza del fedele, essere un supporto per la loro memorizzazione e commuovere il riguardante perché potesse aderire affettivamente a ciò che viene fatto oggetto di memoria. L'aspetto mnemonico ed empatico, rimasto in secondo piano durante i secoli centrali del Medioevo, acquisì un'importanza rinnovata nel corso del XIII secolo in virtù della posizione centrale che le immagini vennero ad assumere nella meditazione religiosa, impostata appunto sulle regole riscoperte della *memoria artificialis* per luoghi ed *images agentes*<sup>4</sup>. Per rendere presente alla mente qualsiasi contenuto, la *memoria artificialis* di origine classica consigliava di figurarsi azioni compiute da figure umane entro luoghi ordinati in una successione<sup>5</sup>. Nell'essere riscoperta dai teologi scolastici come Alberto Magno o Tommaso d'Aquino l'arte della memoria classica fu orientata ad uno scopo morale, cioè quello di aiuto a tenere sempre

---

<sup>1</sup> Sul problema della comunicazione nel Medioevo vedi: *New Approaches...*, 1999; *Reading Images...*, 2005.

<sup>2</sup> Vedi almeno: KESSLER, 1989; CARRUTHERS, 1990, p. 222; CAMILLE, 1996.

<sup>3</sup> Vedi: YATES, 1969, ed. it. 1972, pp. 61, 72.

<sup>4</sup> Vedi: ANTOINE, 1988, pp. 573-575.

<sup>5</sup> Sulla *memoria artificialis* i testi di riferimento rimangono: YATES, 1969 e CARRUTHERS, 1990. Per un aggiornamento complessivo sull'argomento vedi il numero speciale di *Gesta*, 48/2 (2009).



presente quanto è utile alla salvezza eterna dell'uomo. Significativamente la necessità di educare in questo modo nuovo la memoria fu collegata all'esercizio della virtù della prudenza<sup>6</sup>. Non stupisce allora che anche la meditazione dei contenuti della fede fosse impostata secondo le regole dell'*ars memoriae*. Risulta pertanto molto indicativa la corrispondenza fra le immagini mnemoniche utilizzate nella meditazione come azioni all'interno di luoghi specifici dotati di profondità e il grande cambiamento verificatosi in Italia nella pittura sacra tra Duecento e Trecento<sup>7</sup>.

Le miniature dell'Illustratore appartengono a testi non sacri in senso stretto, per la maggior parte di materia giuridica. Tuttavia, tenendo anche conto della sacralità attribuita al diritto come espressione dell'ordine razionale della creazione<sup>8</sup>, ci si può aspettare che il modello didattico-mnemonico dell'immagine religiosa, che rimaneva ancora l'immagine artistica fondamentale nel XIV secolo, sia stato determinante anche in quest'ambito diverso. D'altra parte, una simile influenza è stata osservata a proposito di quella categoria d'immagini in formazione rappresentata dalle pitture di contenuto politico legate alla vita dei comuni<sup>9</sup>, con le quali l'iconografia giuridica è stata giustamente posta in connessione, in particolare riguardo agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella sala dei Nove nel Palazzo Pubblico di Siena<sup>10</sup>.

Fra l'altro, un'iconografia tipica dei libri del diritto civile dedicati alle questioni ereditarie offre proprio una chiave di lettura in questo senso. Quasi a sottolineare l'importanza di questo tipo d'immagine l'Illustratore introduce per la prima volta una sua versione in un riquadro ampio due colonne, quando solitamente questi luoghi del *corpus* sono decorati con riquadri larghi una colonna, così come in genere i libri interni del diritto civile che trattano della casistica giurisprudenziale. In corrispondenza del libro XXX dell'*Infortiatum*, con cui inizia la seconda parte

---

<sup>6</sup> Vedi: YATES, 1969, ed. it. 1972, pp. 51-53.

<sup>7</sup> Questa relazione è stata notata in particolare da: ANTOINE, 1988, pp. 51-53, ma vedi già prima: YATES, 1969, ed. it., 1972, pp. 84-85.

<sup>8</sup> Su questa concezione alla base di tutta la giurisprudenza medievale vedi soprattutto: GROSSI, 1995; PADOVANI, 1997.

<sup>9</sup> Vedi: ANTOINE, 1988, p. 596.

<sup>10</sup> Vedi: GIBBS, 2007.

dell'opera, intitolato *De legatis*, ovvero la questione dei lasciti testamentari<sup>11</sup>, a Cesena (c. 111r; n. I.4) e a Parigi (c. 111r; n. I.23) l'Illustratore esegue una scena larga due colonne con un moribondo a letto che detta il testamento ad uno scriba, mentre i cari lo assistono e un medico osserva una boccetta con le urine. Il soggetto di questa scena è tipico anche dei libri XXXVIII, XXXI e XXXV dell'*Infortiatum*, del libro VII del *Codex* e del libro III delle *Institutiones*. Nel riportare la scena in un riquadro largo due colonne, l'Illustratore, come suo solito, ordina la composizione intorno ad un punto centrale, che in questo caso è il letto del defunto.

È significativo che il testo non faccia alcun riferimento ad una scena simile, se si esclude l'espressione *cum moriar*. La fonte di questo soggetto è esterna alla letteratura giuridica ed appartiene invece alla trattatistica sull'arte della memoria. In questo modo la scena della dettatura del testamento appare quindi una chiave di lettura fondamentale per tutte le immagini che illustrano la casistica giurisprudenziale nel diritto civile e probabilmente per l'intera iconografia giuridica. Una scena come quella degli *Infortiatum* di Cesena e Parigi è infatti singolarmente simile all'immagine mnemonica che Alberto Magno, riprendendo l'*Ad Herennium*, consiglia di formare mentalmente per ricordare l'accusa di veneficio<sup>12</sup>. In Alberto Magno compaiono sia la figura del moribondo allettato sia la figura del medico, manca solamente il copista che redige il testamento, suggerito evidentemente dal contenuto del testo giuridico. Dunque, la scena di dettatura del testamento si giustifica come un'immagine di memoria per richiamare alla mente il tema *de legatis*. In realtà, tutti i riquadri relativi alla casistica giurisprudenziale possono essere interpretati in questa maniera. Infatti, questi riquadri raffigurano scene narrative che non seguono strettamente il testo, neanche nel *Decretum*, dove hanno comunque un supporto diegetico nella *causa*. Sono *historiae* che non rispecchiano letteralmente il testo scritto, ma permettono di memorizzarne il contenuto sostanziale sotto forma di figure umane impegnate in un'azione all'interno di luoghi architettonici caratteristici. Si comprende come l'educazione della memoria fosse fondamentale nell'ambiente

---

<sup>11</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 227-235.

<sup>12</sup> Vedi: YATES, 1969, ed. it. 1972, pp. 12-13.

universitario degli studenti e studiosi di diritto<sup>13</sup> per i quali i *libri legales* erano prodotti e dal quale l'ambiente culturale di Bologna riceveva la sua impronta specifica.

La prima parte di questo capitolo sarà dedicata proprio all'illustrazione dei *libri legales*, mentre nella seconda parte si tratterà di un caso particolare relativo agli inizi dell'opera nota del maestro, le iniziali istoriate dell'*Inferno* e del *Purgatorio* di Dante Alighieri della Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1005; n. I.14), in realtà per molti aspetti riconducibili all'illustrazione giuridica. In sintesi, la mia intenzione in questo capitolo è di verificare come il caratteristico linguaggio narrativo espressivo e diretto dell'Illustratore abbia risposto alla funzione delle immagini dipinte nei codici giuridici di offrire una struttura materiale alla memorizzazione visiva per via di luoghi e figure dello studio del diritto comune, basato sul raccordo dei fatti della vita con le regole razionali di cui le leggi del diritto giustiniano sono espressione autorevole.

#### a. La decorazione dei *libri legales*

Il sistema d'illustrazione dei manoscritti giuridici si stabilizza a Bologna almeno dalla fine del Duecento nella combinazione tra rappresentazioni allegoriche dell'autorità garante del diritto impostate sulla figura in trono di Giustiniano, nel caso del diritto civile, di Cristo o del pontefice nel caso del diritto canonico, circondati dai *doctores legum*, all'inizio delle opere costituenti i due *corpora iuris*, e rappresentazioni esemplificative della casistica giuridica all'inizio dei libri interni. In entrambi i generi d'immagini l'Illustratore sviluppa la particolare vena narrativa dei miniatori bolognesi, sfruttando in un primo momento le novità realistiche giottesche

---

<sup>13</sup> Vedi: BELLOMO, 1979, p. 68. Recenti studi di Joanna Frońska e Susan L'Engle hanno iniziato a rivelare l'utilizzo d'immagini mnemoniche marginali, basate sulle norme elementari di addestramento della memoria piuttosto che sulla complessa *ars* classica e spesso eseguite ad inchiostro da parte degli stessi possessori dei codici, nei primi manoscritti giuridici del XII e dei primi decenni del XIII secolo. Questa pratica sembra scomparire proprio nel momento in cui si diffonde la decorazione miniata con figure e scene istoriate. Vedi: FRONSKA, 2010; L'ENGLE, 2011.

ai fini di una maggiore unità di racconto e di una più profonda mimesi dei dettagli, in seguito incrinando l'ordine regolare del pittore fiorentino.

Una simile valorizzazione del dato narrativo si ritrova nei tre riquadri larghi due colonne nel *Volumen* di Bordeaux (ms. 355.1; n. I.3) ad apertura delle *Institutiones* (c. 1r), dei *Tres libri* (c. 205r) e delle *Consuetudines feudorum* (c. 275r). Nel frontespizio delle *Institutiones* l'artista rappresenta il principio espresso all'inizio del primo libro: *Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam, verum etiam legibus oportet esse armatam*, sintetizzando il potere delle armi nell'immagine di un'esecuzione capitale, accompagnata dall'assoluzione dei peccati impartita da un religioso<sup>14</sup>. In altri esempi della miniatura bolognese contemporanea, tra cui si possono ricordare i *Volumen* di Cesena, miniato dal Maestro del Leggendario Angioino-Ungherese (c. 1r), del Vaticano Pal. lat. 765, miniato da Lando di Antonio (c. 1r), di Edimburgo (c. 1r; n. I.13) e di Monaco (c. 1r; n. I.18), decorati dallo stesso Illustratore, il potere delle armi è impersonato da una schiera di soldati e, ad Edimburgo, anche da una scena di esecuzione nell'iniziale sottostante, il potere delle leggi dai giuristi. Il Maestro del Leggendario frammenta la composizione e inserisce scene anche al di fuori del riquadro, creando riferimenti visivi per singoli elementi del testo, come le battaglie dei cavalieri per *hostibus proeliis*, i due uomini sdraiati, l'uno in abito civile, l'altro in abito militare, per *tempus pacis* e *tempus bellorum*, la figura militare con il cappio al collo in basso e la testa barbata per *iuga nostra* e *barbaricae gentes*,

---

<sup>14</sup> A questo proposito devo dissentire dall'affermazione della Morel secondo cui *cette intrusion d'un homme d'Église est exceptionnelle dans une scène dont il est en général exclu par les enlumineurs e le clergé ne participe pas aux exécutions*. MOREL, 2001, p. 694. Si possono citare altri due esempi del Maestro del Leggendario con un uomo di Chiesa che confessa un condannato a morte: in un *Codex* decorato dal Maestro del Leggendario a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14342, c. 183r) e in un *Volumen* di Cesena (Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.1, c. 56v). Simili immagini sono significative anche rispetto ai tentativi del potere civile di negare l'amministrazione dei sacramenti da parte della Chiesa ai condannati a morte fin dal V secolo. A questo proposito è opportuno ricordare che fra la fine del 1331 e l'agosto 1334 si svolse a Bologna la predicazione del frate domenicano Venturino da Bergamo, che seguiva i condannati a morte al patibolo, esortandoli a sopportare le sofferenze per la remissione dei peccati e a sperare nella misericordia divina. Uno dei frutti della sua attività fu poco tempo dopo la nascita della confraternita di Santa Maria della Morte nel 1336, associazione di laici dedita proprio a questa pratica. Vedi: FANTI, 2001, pp. 92-97; PROSPERI, 2007, pp. 11-36.

spingendosi fino ad un probabile caso di *memoria verborum*<sup>15</sup> nella rappresentazione di un santo in ginocchio per il termine *religiosissimus*, riferito al diritto. Una medesima tendenza alla frammentazione si rileva nel *Volumen* del Gemeente Museen di Roermond (numero inv. 1856, c. 1r), ad opera del Maestro del B 18. Al contrario, già a Edimburgo e Monaco l'Illustratore semplifica la composizione in direzione unitaria rispetto al doppio registro del codice di Cesena. A Edimburgo la scena consiste nella corte di Giustiniano mentre si svolge la composizione delle *Institutiones*, solo tre soldati ricordano le *arma*. L'iniziale in basso con l'esecuzione può riferirsi al *per legitimos tramites calumniantium iniquitates expellens*, riferimento al potere giudiziario dell'imperatore. Nel codice di Bordeaux l'immagine si concentra ulteriormente sulla messinscena di un'azione all'interno della stessa composizione principale. Infatti, l'esecuzione avviene proprio davanti agli occhi dell'imperatore, la cui spada è stata affidata al soldato perché decapiti il condannato, mentre i *legum doctores* discutono seduti ai lati di Giustiniano. Nel più tardo *Volumen* di Parigi l'Illustratore frammenta la composizione dell'opera a destra e il soggiogamento dei barbari a sinistra, duplicato dalla similitudine del cavallo sellato. L'uomo che tira la maglia del vecchio nell'iniziale potrebbe alludere agli *argumentis*.

Probabilmente il luogo più significativo per la visualizzazione dei principi fondamentali del diritto nel *corpus* giustiniano è l'inizio del libro I del *Digestum Vetus*, intitolato *De iustitia et iure*<sup>16</sup>. Fin dal Pal. lat. 731 e dal Vat. lat. 2513, miniati da un artista prossimo a "Jacopino da Reggio", il Libro I presenta la raffigurazione della Giustizia in trono in un riquadro largo una colonna. Nel Vat. lat. 1409 (n. I.10), in un riquadro largo due colonne, l'Illustratore rappresenta la Giustizia al centro seduta su una formazione rocciosa che divide il riquadro in due parti, occupate da quattro scene, in basso due scene di punizione, che si riferiscono alle *poenarum* del testo, in basso due scene di tentata corruzione della Giustizia, che non hanno riferimento nel testo, ma sono un'invenzione della miniatura bolognese del quarto decennio del Trecento, come si vedrà a proposito del *Digestum Vetus* di Torino (ms.

<sup>15</sup> Sulla pratica della *memoria verborum* vedi: CARRUTHERS, 1990, p. 72.

<sup>16</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 284-295.

E.I.1). Sul pendio roccioso un lupo guarda un cervo, probabile metafora del tiranno che minaccia gli inermi.

Nel *Digestum* di Torino il Maestro del 1328 raffigura al centro la Giustizia con Giustiniano, sotto e nell'iniziale scene di esercizio del diritto come all'interno di una predella, riferendosi all'attività dei giuristi, *sacerdotes* del diritto, mentre nei fregi marginali si osserva uno scontro davanti ad una città e la liberazione di un prigioniero, che si riferiranno ai *bella* e alla *datio libertatis* del testo piuttosto che essere la raffigurazione degli esiti della mancanza di Giustizia<sup>17</sup>. Nel *bas de page* il martirio di Santa Caterina potrebbe essere l'esempio di una ingiusta esecuzione<sup>18</sup> o, secondo una maggiore aderenza al testo, un esempio agiografico della *sententia: bonos non solum metu poenarum, verum etiam praemiorum quoque exhortatione efficere cupientes*.

L'iconografia della tentata corruzione della Giustizia che si è vista nel Vat. lat. 1409 compare a Torino all'inizio del proemio, nel grande riquadro largo due colonne. Mentre di solito, così come fa l'Illustratore e già nel Pal. lat. 731 e nel Vat. lat. 2513, questo luogo del testo è decorato da un riquadro largo una colonna con la rappresentazione di Giustiniano in trono circondato dai giuristi<sup>19</sup>, illustrazione della compilazione del *Corpus Iuris Civilis*, di cui parla il testo, il Maestro del 1328 rappresenta qui invece su due registri la Giustizia in alto tra tre virtù personificate, Fortezza, Prudenza, Mansuetudine ed un soldato con le insegne della Giustizia, mentre in basso al centro è raffigurato probabilmente parte dell'episodio del *Giudizio di Salomone* come *exemplum* biblico di Giustizia, senza allusioni nel testo. Ai due lati sono invece rappresentati tentativi di corruzione della Giustizia ostacolati, mentre nei fregi vi è la compilazione del *Corpus Iuris*, unico effettivo riferimento al testo.

Susan L'Engle<sup>20</sup> ha ipotizzato che quest'iconografia sia stata un'invenzione del Maestro del 1328 collegata alla signoria di Taddeo Pepoli, *conservator pacis et*

---

<sup>17</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, p. 287.

<sup>18</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, p. 265.

<sup>19</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 165-166.

<sup>20</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, p. 295.

*iustitiae*. Robert Gibbs<sup>21</sup> ha giustamente fatto notare che il monito contro la corruzione del capo di governo nelle sue veci di amministratore della giustizia non è necessariamente una peculiarità di Taddeo, in quanto era stato già espresso da Brunetto Latini nel *Tresor*. Inoltre, è difficile sostenere una precedenza del Maestro del 1328 rispetto all'Illustratore, dato che i due manoscritti appaiono quasi contemporanei dal punto di vista stilistico delle miniature. Andrà piuttosto rilevato che la composizione con la Giustizia tra le virtù e scene di corruzione è più pertinente al libro I che al proemio e per questo motivo sembra verosimile che il Maestro del 1328 abbia ripreso quest'iconografia, già esistente in una versione ignota, applicandola al proemio invece che al suo luogo più consono.

Infine, è però opportuno osservare come, nel Vat. lat. 1409, l'Illustratore preferisca alla complessità di materiale visivo dei due frontespizi del Maestro del 1328 una scena concentrata nella narrazione dinamica di poche figure impegnate in azioni significative. In questa direzione procede anche il Maestro del 1346, che, nel Vat. lat. 1411 (n. II.d), si limita alla scena unica della corruzione ostacolata della Giustizia in trono, con solo un riferimento alle pene in basso al centro del riquadro. Queste preferenze possono richiamare l'utilizzo di un diverso modello di costruzione formale delle immagini di memoria, su cui si tornerà più avanti in questo capitolo.

La resa in senso narrativo unitario dei luoghi della decorazione dedicati alla visualizzazione della fonte autorevole del diritto è sviluppata a maggior ragione dall'Illustratore là dove il testo presenta un caso giuridico, come la questione della dote del titolo *Soluto matrimonio*, con cui si apre l'*Infortiatum*, il problema del credito all'inizio del XII libro del *Digestum Vetus*<sup>22</sup> e il pagamento del debito al tesoro imperiale con cui iniziano i *Tres libri* all'interno del *Volumen*. Nell'*Infortiatum* di Cesena (c. 1r) il riquadro largo due colonne mostra una scena di giudizio con il giudice al centro in cattedra come figura dell'autorità giuridica che si rivolge a destra verso la moglie in abito nero da vedova<sup>23</sup> che richiede animosamente la restituzione

---

<sup>21</sup> GIBBS, 2007, p. 132.

<sup>22</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 210-216.

<sup>23</sup> Lo scioglimento del matrimonio di cui parla la legge romana (e anche la glossa) è trasformato nella vedovanza.

della dote con un foglio in mano, insieme al proprio bambino, segno che *dotatas esse feminas ad subolem procreandam*. A sinistra con pari vivacità un uomo anziano, probabilmente il padre della vedova, cerca di attirare l'attenzione del giudice con un altro cartiglio.

Nell'*Infortiatum* di Roermond (numero inv. 1855; n. I.26) è ripresa la stessa composizione con la variante che le donne si trovano a sinistra e gli uomini a destra e soprattutto che al di sopra della scena, ma come parte della stessa, Giustiniano siede in trono tra i suoi soldati e un angelo vola sopra di lui. Inoltre, nell'iniziale sottostante compare il pianto della vedova sul marito defunto come una sorta di moralizzazione attuale del compianto sul Cristo.

Anche nel Lat. 14340 di Parigi (n. I.24) la figura in trono di Giustiniano campeggia al di sopra della rappresentazione specifica della questione giuridica, che in questo caso viene tuttavia organizzata in due diverse scene di giudizio ai lati di Giustiniano, con a sinistra la vedova e a destra vari uomini tra cui un civilista e un chierico, forse un canonista. Ritorna nell'iniziale il pianto della vedova sul marito defunto.

La ricchezza di soluzioni di racconto sviluppate dall'Illustratore spicca maggiormente nel confronto con il precedente dell'*Infortiatum* del Collegio di Spagna (c. 1v), dove la scena è semplicemente divisa a metà dal giudice seduto in trono al centro in due schiere statiche guidate a sinistra dalla vedova con il proprio bambino e da un giurista a destra.

L'accentramento intorno alla figura di Giustiniano in trono di una scena propriamente narrativa è visibile anche nell'illustrazione del Libro XII del *Digestum Vetus* Vat. lat. 1409 (c. 183r). Nel riquadro largo due colonne Giustiniano è circondato dai giuristi intenti a presentargli cartigli, mentre a destra e a sinistra discutono con cartigli davanti a due giudici, con un probabile riferimento alle *stipulationes* di *contracti*. Nel registro inferiore diversi personaggi sono intenti al controllo della qualità del vino, in ricordo della frase del testo *non licet debitori deteriorem rem...reddere, veluti vinum novum pro vetere*.

La figura di Giustiniano è assente dal grande riquadro del Maestro del 1328 nel *Digestum* di Torino (c. 91r), dove più episodi sono posti uno accanto all'altro in



relazione ad alcuni passaggi del testo: il pagamento di denaro, probabilmente per la vendita di *praedia*, la prova del vino, la pesatura (*mutui datio consistit in his rebus, quae pondere numero mensura consistunt*), la vendita di un cavallo, esempio di *rem vendendam*, mentre nei fregi marginali sono ulteriori scene di giudizio e un *colonus* accanto a una città. Il Maestro del 1346 si limita alla prova del vino e alla pesatura nel Vat. lat. 1411 (203r).

La medesima tendenza a interpretare i riquadri istoriati ad apertura dei testi giuridici come una serie di azioni raccolte in una composizione narrativa unica intorno ad una figura di autorità si verifica all'inizio dei *Tres libri* nel *Volumen* di Bordeaux (c. 205r). Per la prima volta è raffigurato in maniera compiuta il contenuto del primo titolo *de iure fisci*, che riguarda la contrazione di un debito con il tesoro imperiale relativamente ad un appezzamento di terreno. Al centro Giustiniano troneggia in alto tra i suoi soldati, mentre in basso a sinistra si svolge il pagamento dei debiti a un giudice, e a destra è raffigurato appunto un campo. Nei *Volumen* di Cesena (209r) e del Collegio di Spagna (c. 199r) e nel Lat. 4440 di Parigi, dove compare un riquadro largo una colonna, nel Pal. lat. 765 e nello stesso *Volumen* di Edimburgo (c. 207r) miniato dall'Illustratore la specifica casistica giurisprudenziale del testo è inserita in una generica scena di giudizio, subordinata all'espressione dell'autorità imperiale attraverso la figura di Giustiniano. Così si osserva anche nel più tardo *Volumen* di Parigi (c. 207r), dove è il Maestro del Graziano di Parigi a illustrare questo luogo del testo in un riquadro largo una colonna. Nel *Volumen* di Bordeaux la rappresentazione dell'autorità non viene a mancare, ma costituisce l'elemento centrale di una composizione narrativa unitaria.

Nell'ambito del diritto canonico, l'illustrazione della *Distinctio I* del *Decretum Gratiani* è in assoluto il primo luogo testuale dove si sviluppa una rappresentazione articolata in un riquadro ampio due colonne delle verità universali su cui si fonda la scienza giuridica<sup>24</sup>. Il primato è comprensibile per il fatto che il testo offre la trattazione fondamentale sulla natura del diritto umano come espressione del diritto naturale, a sua volta impresso da Dio nella creazione. A Bologna nella seconda metà del Duecento questo tema trova la sua raffigurazione canonica nell'immagine del

---

<sup>24</sup> Vedi: MELNIKAS, 1975, pp. 23-53.

Cristo al centro in trono che incorona attraverso gli angeli il papa e l'imperatore, perfezionata alla fine del secolo da 'Jacopino' nel riquadro a due colonne del Vat. lat. 1375. Melnikas<sup>25</sup> aveva letto quest'iconografia come la raffigurazione dell'origine dei poteri ecclesiastico e civile dal Cristo *rex* della *civitas Christiana*. Quest'interpretazione non è sostenuta da un riferimento alle prime frasi del testo, come solitamente accade. Perciò, secondo Susan L'Engle<sup>26</sup> vi sarebbero impersonati lo *ius naturalis* da Cristo e i *mores humani* dall'imperatore, autorità del diritto civile. L'immagine è evidentemente la visualizzazione del canone X della *Distinctio* XVCI, ovvero il celebre canone in cui Gelasio I (491-496) aveva formulato il principio dei rapporti tra il papato e l'impero nella subordinazione di entrambi all'unico vero capo, il Cristo<sup>27</sup>. Il tema poteva essere connesso all'inizio della *Distinctio* I, in quanto il papato e l'impero sono i due ordinamenti universali che derivano dai *mores humani*, ma hanno il loro fondamento nel precetto evangelico del 'non fare agli altri quello che non vuoi sia fatto a te', che trova la sua realizzazione nello *ius naturale*, depositato da Dio nel cuore degli uomini. L'immagine della *Subordinazione dei poteri ecclesiastico e civile all'imperatore* raffigurava quindi l'unità sostanziale tra i due ordinamenti universali, basata sull'*idem principium* dello *ius naturale* per il fine della gloria eterna dell'uomo, al di là di ogni divisione storica per ragioni politiche contingenti<sup>28</sup>.

L'illustrazione della *Distinctio* I del *Graziano* è stata riconosciuta dagli studi<sup>29</sup> come un punto dove si può rilevare quali dovevano essere i modelli ideali a cui i miniatori bolognesi avevano guardato nel corso della prima metà del Trecento per l'elaborazione delle illustrazioni giuridiche incentrate sulla raffigurazione di una scena di giudizio con un personaggio autorevole seduto in trono, ossia il *Giudizio Finale* di Giotto nella cappella dell'Arena a Padova o simili rappresentazioni

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>26</sup> L'ENGLE, 2012, pp. 29-30.

<sup>27</sup> Vedi: CALASSO, 1954, p. 140. Ringrazio il prof. Andrea Padovani, docente di Storia del diritto medievale e moderno all'Università di Bologna, per quest'illuminante suggerimento.

<sup>28</sup> Vedi: CALASSO, 1954, pp. 484-490.

<sup>29</sup> Vedi: RIESS, 1984, pp. 69-80; EDGERTON, 1985, pp. 22, 32; MOREL, 2001, pp. 694-695.

dell'autorità divina di Cristo o del papa dovute al maestro toscano, come la *Conferma della regola francescana* ad Assisi. La figura autorevole nelle scene di giudizio all'interno dei codici giuridici viene a corrispondere al Cristo, i giuristi agli Apostoli e le eventuali scene secondarie in basso agli episodi più dinamici relativi alla resurrezione dei defunti e alla loro salita in Paradiso o discesa nell'Inferno. L'adesione al nuovo modello proposto da Giotto a Padova, già testimoniata dal Maestro degli Antifonari nel *Graziano* di Siena (c. 1r) o dal Maestro del *Graziano* di Napoli nell'opera eponima (c. 1r), raggiunge il suo vertice durante gli anni trenta con il Maestro del 1328. Tuttavia, è da rilevare la maggiore frammentarietà della versione bolognese a causa del bisogno di mostrare più azioni contemporaneamente, data la più complessa funzione didattica dell'illustrazione giuridica.

In questo percorso l'Illustratore si pone in maniera originale. Ancora nel Vat. lat. 1366 il riquadro affidato ad un artista vicino al Maestro del 1328 presenta più personaggi schierati dietro il papa e l'imperatore ai lati del Cristo in trono. Nel *Graziano* di Monaco (c. 1r) l'Illustratore concentra invece la composizione sulla consegna dei simboli del potere al papa e all'imperatore al di sotto del Cristo in mandorla e caratterizza in maniera più immediata gli edifici posti solitamente come quinte ai due gruppi ai lati del Cristo<sup>30</sup> e qui chiaramente raffigurati come una chiesa e un palazzo e connotati rispettivamente da un'*imago pietatis* e da un falcone, che torna in mano a un cacciatore nel fregio tra le colonne di testo in basso a destra a evocare il potere secolare insieme al cavaliere in basso al centro<sup>31</sup>.

L'ultimo luogo importante per la rappresentazione dell'autorità del diritto che rimane da trattare è il proemio delle *Decretali*, corrispondente alla lettera dedicatoria dell'opera da parte del suo promotore papa Gregorio IX<sup>32</sup>. Nel Vat. lat. 1389 (c. 3v) l'Illustratore raffigura il papa, circondato dai cardinali, che riceve il libro delle *Decretali* e, senza soluzione di continuità, al di sotto la compilazione dell'opera e sulla sinistra un criminale portato in prigione da un soldato, che si riferisce a *lex proditur ut appetitus noxius sub regula limitetur*. Nei fregi vi sono alcune scene

<sup>30</sup> Vedi: MELNIKAS, 1975, p. 45.

<sup>31</sup> Vedi: BAUER EBERHARDT, 2011, p. 235, n. 213.

<sup>32</sup> Vedi: L'ENGLE, 2012, p. 25.

secondarie di battaglia al centro (*nova litigia*) e di caccia sulla destra, in basso un angelo incorona l'aquila, come in alto un angelo incorona il papa, dunque con un riferimento intertestuale all'inizio del *Decretum Gratiani*.

Il riquadro dell'Illustratore colpisce nuovamente per la continuità di azioni all'interno di una stessa scena, ormai affidata quasi interamente alle figure stesse, con un ruolo minore dell'ambientazione architettonica. Diversa è invece la molteplicità di ambienti creata dal Maestro del 1328 nell'M.716.1 con il papa, circondato dai cardinali, che riceve il libro delle *Decretali*, sotto la compilazione dell'opera in una scala minore ed in un ambiente separato, mentre a sinistra e a destra sono soldati, e nell'iniziale vi è un'ulteriore scena con un monaco che insegna ad una classe, con probabile riferimento alle *scholis* cui è rivolta l'opera e alla sua importanza nel curriculum universitario<sup>33</sup>, mentre altre scene sono nei fregi secondari. La scelta dell'Illustratore appare più simile piuttosto a quella del Maestro del Leggendaro nelle più antiche *Decretali* di Napoli (c. 3r), dove il papa in trono riceve le *Decretali* circondato da vari personaggi, anche se in questo caso l'ambientazione gioca un ruolo maggiore per l'ordinamento della scena<sup>34</sup>.

Anche nelle più tarde *Decretali* di Angers (c. 1v; n. I.1), datate 1343, l'altrimenti ignoto miniatore vicino al Maestro del 1328 realizza una scena divisa in due con in alto il papa tra i cardinali e in basso un litigio al centro e attività di procedura giuridica ai lati, mentre a destra è un pagamento di debiti.

Venendo all'illustrazione dei casi giuridici, una delle prove più notevoli della capacità di racconto continuo dell'Illustratore è il riquadro largo due colonne all'inizio del libro VI del *Codex*<sup>35</sup> nel Vat. lat. 1430 (c. 179r; n. I.11) con la cattura, il giudizio e la pena del servo fuggitivo, narrazione senza precedenti inventata dall'artista sulla base di alcune espressioni del testo: *servi fugitivi deprehendantur, pede amputato debilitentur* per la scena del taglio del piede, che è già all'inizio del libro II del *Digestum Vetus* di Torino (c. 20r) a proposito di *gladii potestatem ad animadvertendum facinoros homines, minorum, agrum* per la scena agreste nei fregi

<sup>33</sup> Vedi: L'ENGLE, 2012, pp. 34-35.

<sup>34</sup> Vedi anche le interessanti osservazioni: L'ENGLE, 2012, p. 41.

<sup>35</sup> Vedi: EAD., 2000, pp. 177-184.

secondari, *ex servi interrogatione*. Un esempio della forma più semplice e generica che prendeva l'illustrazione di questo punto del *Codex* è nel Lat. 14342 (c. 183r), dove il Maestro del Leggendaro dipinge una scena larga una colonna con solo il giudice e la decapitazione del condannato. L'invenzione dell'Illustratore viene ripresa successivamente dal Maestro della Crocifissione D nel Pal. lat. 759 e dal Maestro del Graziano di Parigi nell'Urb. lat. 165.

Nei codici di diritto canonico l'Illustratore decora con grandi riquadri narrativi larghi due colonne l'inizio di alcune sezioni concernenti temi particolari della religione cattolica: il *De poenitentia* nel *Decretum Gratiani*<sup>36</sup>, i libri I, III e IV delle *Decretales*.

Nel *Graziano* Vat. lat. 1366 (n. I.8) la scena all'inizio del *De poenitentia* (c. 292r) è distribuita su un unico paesaggio roccioso ed ha un andamento circolare, imperniato sulla predicazione, mentre ai due lati sono scene di confessione ed in alto ai lati scene di vita degli eremiti e di offerte all'altare come *exempla* della penitenza vera e propria. Il riquadro sintetizza mirabilmente il legame stretto tra predicazione, confessione orale dei peccati e soddisfazione penitenziale che si afferma dopo la fondamentale decisione del concilio lateranense del 1215 di rendere obbligatoria per tutti i fedeli la confessione orale e personale dei peccati almeno una volta all'anno<sup>37</sup>. L'importanza che gli eremiti rivestono nel riquadro è significativa in rapporto alla predicazione dei Domenicani, che propongono i Padri del deserto come modelli penitenziali per lo stesso ordine. Quest'aspetto collega il riquadro alla contemporanea *Tebaide* del Camposanto di Pisa, probabilmente ispirata dal frate predicatore Domenico Cavalca<sup>38</sup>.

Nel più tardo *Decretum* di Monaco (c. 552; n. I.20) il centro della composizione è occupato dalle offerte all'altare, mentre la confessione è a sinistra, la predicazione a destra. In questo caso le tre scene sono unificate dallo spazio di una chiesa a tre navate, nei fregi secondari compare un eremita a sinistra. La donna e l'uomo che

---

<sup>36</sup> Vedi: MELNIKAS, 1975, pp. 1061-1067.

<sup>37</sup> Vedi: RUSCONI, 1981, pp. 67-69.

<sup>38</sup> Vedi: DELCORNIO, 2001, pp. 318-319.

ascoltano la predica a destra potrebbero essere i personaggi della causa XXXIII, all'interno della quale s'inserisce il trattato *De poenitentia*.

La novità dell'Illustratore rispetto alle miniature più antiche consiste nell'accentramento della scena intorno ad un punto unificante. Nel *Graziano* di Napoli (c. 308r) o nell'A.24 di San Pietro (c. 282v) come nel Vat. lat. 2492 (c. 273r) le scene sono articolate nella predicazione, che occupa la parte maggiore, e nella confessione, nel codice di Napoli c'è spazio anche per gli eremiti in un paesaggio roccioso e per angeli a mezzobusto in una loggia nella parte alta.

Il libro I delle *Decretales* tratta della Trinità e della fede cattolica ed inizia con un'esposizione degli articoli della fede, di cui i riquadri posti in questo luogo danno una visualizzazione, spesso speculare a quella del Proemio, secondo un sistema introdotto da 'Jacopino', ad esempio nel Pal. lat. 629, che collega la rappresentazione dell'autorità con la visualizzazione della dottrina della fede cattolica<sup>39</sup>. Nel Vat. lat. 1389 (c. 4r) l'artista rappresenta il papa e i santi in adorazione della Trinità col Padre anziano con il Figlio in braccio entro una mandorla, un gruppo di cardinali e chierici in scala inferiore adora l'immagine del Cristo in pietà ad un altare, su cui sono con il calice e l'ostia (*cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini*). Nella cornice sono la Vergine e San Giovanni, i simboli dei quattro vangeli, due profeti, di cui uno è David. Nei fregi sottostanti vi sono alcune scene secondarie di eremiti, tra cui un santo, probabilmente Girolamo, che si riferiscono ai *virgines*, ai *continentes* e alla *penitentiam*.

Il Maestro del 1328 crea una composizione più ricca e complicata nell'M.716 (c. 2r). Al centro del riquadro i dodici apostoli, il Battista e la Vergine sono in adorazione della Trinità, raffigurata come *Thronum Gratiae*, in cui il Padre ha il volto di Cristo. A questa scena l'artista aggiunge il conferimento del libro e della spada al papa e all'imperatore, proprio dell'inizio del *Decretum Gratiani*. Nei fregi marginali sono inoltre l'*Annunciazione*, un santo soldato al centro adorato da un monaco, espressione della difesa militante della fede<sup>40</sup>, a destra un eremita fuori dalla chiesa e in basso scene con putti ignudi nell'acqua, che forse si riferiscono al Battesimo. Questa

<sup>39</sup> Vedi: L'ENGLE, 2012, pp. 36-37.

<sup>40</sup> Vedi: L'ENGLE, 2012, 2012, p. 39.

versione è in parte ripresa dall'Illustratore nelle *Decretali* di Girona (c. 2r; n. I.16), purché in una versione più monumentale e concentrata. L'Illustratore rappresenta chiaramente i dodici apostoli con un cartiglio in mano in adorazione del Cristo. Si tratta di una significativa allusione alla raffigurazione del Credo mediante le figure degli apostoli recanti cartigli con le parole del testo<sup>41</sup>.

È unica l'illustrazione della Trinità che si trova ad Angers (c. 2r) sotto forma di un cerchio diviso in tre spicchi di colore oro, bianco e rosso con dentro una faccia, un uomo bianco e una colomba entro una mandorla che passa da scura a chiara andando verso l'esterno.

Rispetto a queste versioni più sofisticate l'Illustratore si dimostra in continuità con le più antiche *Decretali* di Napoli (c. 4r), dove si vede una semplice *Adorazione della Trinità* come *Thronum Gratiae* da parte degli apostoli, con al centro un altare su cui è un calice. Gli altri riferimenti al testo vengono aggiunti in maniera organica al riquadro.

Lo stesso tema del I libro delle *Decretali* è trattato anche nel I libro del *Codex*<sup>42</sup>. Pertanto, anche l'iconografia è analoga, basata sull'Adorazione della Trinità, con alcune varianti dovute alla presenza all'interno del *Corpus Iuris Civilis*. Nel Vat. lat. 1430 (c. 5r) il riquadro presenta l'*Adorazione della Trinità* come *Thronum Gratiae*, con la particolarità che lo Spirito non è simboleggiato dalla colomba, bensì da una fiammella sopra il capo del Padre anziano. Il gruppo in adorazione è formato da santi, tra cui si riconosce Paolo e forse papa Damaso, un vescovo, un cardinale e alcuni giuristi. Nell'iniziale si vede un busto di donna raggianti con la veste rossa in preghiera che si volta, probabilmente la Vergine Maria, nei fregi minori è una scena con un leone che uccide un lupo, forse riferimento metaforico alla lotta contro gli eretici, menzionata nel testo.

La resa narrativa unitaria dell'Illustratore emerge nel confronto con il precedente del Lat. 8941 (c. 4r), dove Nerio rappresenta *Santi in adorazione dell'Incoronazione della Vergine* e sotto altri santi in adorazione all'interno di una predella. Il modello

---

<sup>41</sup> Su quest'iconografia vedi: KNAPIŃSKI, 2011, pp. 51-73.

<sup>42</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 262-264.

dell'Illustratore è seguito dal Maestro della Crocifissione D nel Pal. lat. 759, dove tra le figure in adorazione compare anche Giustiniano.

L'inizio del libro III delle *Decretales* riguarda la separazione tra clero e laici durante la consacrazione ed è decorato fin dagli inizi con l'elevazione dell'ostia da parte del sacerdote e alle sue spalle il clero e i laici separati fra di loro<sup>43</sup>. Per quanto è possibile osservare, il Maestro del 1328 e il Maestro del Pontificale di Autun sono i primi rispettivamente nelle *Decretali* di Vienna (c. 168r) e di Napoli (c. 155r) a realizzare un riquadro largo due colonne e a disporre la composizione intorno alla figura del sacerdote al centro e non più su uno dei lati, come si vede più tardi ancora nella versione del Maestro del 1328 a New York (c. 4r) e nel Vat. lat. 1385.

Nel Vat. lat. 1389 (c. 173r), l'Illustratore riprende la maggiore unitarietà di questo modello compositivo, a cui guarda anche il Maestro della Crocifissione D nel Pal. lat. 631 e nel Lat. 3960, ma mostra un'articolazione più complessa nella costruzione dello spazio e nella disposizione delle figure, che deve probabilmente a qualche esempio perduto del Maestro del 1328, forse adombrato anche nelle più tarde *Decretali* di Angers (c. 172r), dove tuttavia la separazione tra i laici e il clero è resa più marcata attraverso le colonne.

Il libro IV delle *Decretales* s'intitola *De sponsalibus et matrimonio*<sup>44</sup>. Nel Vat. lat. 1389 (c. 241r), l'Illustratore è l'unico artista che dedica a questo luogo del diritto canonico un riquadro largo due colonne di testo. La composizione è incentrata intorno alla benedizione della coppia nuziale davanti a un frate, mentre a sinistra sono gli *sponsalia*, con la consegna dell'anello davanti ad un giudice. A destra ricompare la moglie gravida, riferimento al frutto dell'unione coniugale. La ricchezza della scena dell'Illustratore non ha precedenti. Nei manoscritti trecenteschi più antichi la decorazione si limita ad un riquadro largo una colonna con la sola rappresentazione degli *sponsalia*, come si osserva ad esempio a Napoli (c. 219v), nel Lat. 3960, nel Pal. lat. 631, nel Vat. lat. 1385 o in corrispondenza dell'inizio del libro V del *Codex* dedicato al medesimo tema, nel Vat. lat. 1430 (c. 138r) e nel Pal. lat. 759. Il testo non fa alcun riferimento alle modalità di svolgimento del matrimonio. La successione dei

---

<sup>43</sup> Vedi: GIBBS, 2012, pp. 83-84.

<sup>44</sup> Vedi: NIEUWENHEUSEN, 2012.



momenti raffigurati dall'Illustratore corrisponde invece agli usi italiani testimoniati da ricordanze e registri notarili<sup>45</sup>.

Altri esempi tra i tanti che si possono trovare dell'illustrazione della casistica giurisprudenziale nell'opera dell'Illustratore sono i riquadri larghi una colonna all'inizio del libro II delle *Institutiones*<sup>46</sup> e del libro XI dei *Tres libri*<sup>47</sup>, all'interno del *Volumen*.

Nel *Volumen* di Edimburgo (c. 16r) è raffigurata la caccia di uccelli e di un coniglio e una scena di pesca, così come si vede anche nel Vat. lat. 1436 (c. 15v). Il testo non parla di simili attività, però fa un elenco degli animali di cui si può fare uso: *ferae igitur bestiae et volucres et pisces*. L'immagine permette di ricordare questi animali in un luogo specifico e legandoli a delle azioni in cui l'uso viene esplicitato. I precedenti del Maestro del 1328 nel Lat. 14341 (libro XLI del *Digestum Novum*) del Maestro del Graziano di Napoli nel Lat. 4440 e del Maestro del Leggendario a Cesena (c. 15r) mostrano le diverse azioni più disperse, mentre la stessa unità di luogo è raggiunta già nel *Digestum Novum* di Londra (c. 55v; libro XLI; n. II.6).

Nel *Volumen* di Edimburgo il titolo *de naviculariis publicas species transportantibus* del libro XI del *Codex* (c. 231v) è reso con una scena di carico di una nave a remi, con riferimento ai *remeantes*. La scena di carico si spiega con un'interferenza del libro XIV del *Digestum*: *navibus vel ad merces vel vectoribus conducendis*. Nel Vat. lat. 1436 (c. 233r) si trova una scena di avvicinamento di una nave alla costa, visualizzazione di *venientes ac remeantes omni securitate potiri*. L'immagine ha una minore ricchezza narrativa a Bordeaux (c. 229v), a Cesena (c. 232r) e nel Lat. 4040.

I riquadri istoriati dipinti nei manoscritti giuridici costituiscono una rete d'immagini<sup>48</sup> a supporto visivo della memoria dei *doctores iuris*. In primo luogo, le immagini generalmente larghe due colonne che non illustrano casi specifici della giurisprudenza, ma i principi fondamentali del diritto canonico e civile, sono

<sup>45</sup> Vedi: NIEUWENHEUSEN, 2012 pp. 140-141.

<sup>46</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 191-195.

<sup>47</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, pp. 237-240.

<sup>48</sup> Per l'uso di quest'espressione vedi: BOLZONI, 2002.

accostabili ad analoghe immagini allegoriche nella pittura e nella miniatura medievale già riconosciute da Frances Yates<sup>49</sup> come esempi figurativi delle immagini mentali della memoria artificiale. In particolare, Yates considerava alcune raffigurazioni d'insieme delle virtù nella pittura e nella miniatura italiane del Trecento come le migliori visualizzazioni delle immagini mentali consigliate dagli autori scolastici a proposito dell'arte della memoria. Queste immagini consentivano ai giuristi di far memoria dei fondamenti del diritto e soprattutto delle figure autorevoli che ne garantiscono la validità universale. I riquadri posti ad illustrazione dei *casus legis* dovevano essere considerati in relazione con i riquadri allegorici quale la serie di fatti che il legislatore romano o ecclesiastico aveva già sottoposto a giudizio in base all'ordine universale dell'*aequitas* giuridica, che lo scienziato medievale del diritto comune era chiamato a individuare<sup>50</sup>. Il collegamento tra le due tipologie d'immagini era data visivamente dalla presenza frequentemente comune a entrambe di figure autorevoli sedute in trono come giudici, cioè appunto come quelle persone che *ius dicunt*, che esprimono l'ordine razionale dell'*aequitas* riconosciuto nei nessi tra le realtà specifiche<sup>51</sup>.

Si comprende allora come la continuità narrativa e l'immediatezza espressiva che l'Illustratore sviluppa nei suoi riquadri rispondesse al criterio della straordinarietà che, secondo gli scolastici, le immagini mnemoniche dovevano avere per imprimersi nella memoria<sup>52</sup>. La Yates ha notato l'affinità tra la razionalità e l'equilibrio della pittura giottesca con l'ordine regolare che Tommaso, al contrario delle fonti classiche, suggeriva per le immagini mnemoniche, in particolare per gli edifici in cui

---

<sup>49</sup> YATES, 1969, ed. it. 1972, pp. 84-85, 92.

<sup>50</sup> Sul *casus legis* vedi: BELLOMO, 1979, pp. 208-209.

<sup>51</sup> È questo stesso legame tra la realtà dei fatti e l'ordine ideale che li tiene insieme in virtù della creazione divina che unisce anche la cosiddetta *Allegoria del Buon Governo* con i suoi *Effetti* a Siena, come in parte ha osservato Belting. Vedi: BELTING, 1985, pp. 159-160. La combinazione tra rappresentazione allegorica e rappresentazione della realtà empirica negli affreschi del Lorenzetti è stata già riconosciuta da Gibbs come dipendente dal sistema iconografico dei codici giuridici bolognesi. Vedi: GIBBS, 2007, p. 133.

<sup>52</sup> Vedi: ANTOINE, 1988, p. 542.

ambientarle<sup>53</sup>. Quest'aspetto si può osservare nella progressiva assimilazione del linguaggio giottesco nella miniatura giuridica bolognese. La resa della profondità negli spazi e nelle architetture introdotta da Giotto aiuta l'ambientazione delle azioni in luoghi spesso caratterizzati da edifici, come prevedeva l'arte della memoria. L'equilibrio razionale di Giotto permette di ordinare in maniera più unitaria le azioni all'interno dei riquadri e la capacità di restituire la vita delle azioni e delle figure consente una maggiore efficacia narrativa. Inoltre, la possibilità di rendere con maggiore verosimiglianza i dettagli della raffigurazione poteva rispondere sia al consiglio di parte della trattatistica mnemonica di derivare preferibilmente luoghi e figure delle immagini mentali dalla vita reale<sup>54</sup> sia alla pratica ormai diffusasi ampiamente nell'università all'altezza del Trecento delle *quaestiones publice disputatae*, in cui si affrontava la discussione di fatti contemporanei o di norme del diritto locale, da regolare secondo la *ratio aequitatis*, in analogia con il sistema universalmente autorevole del diritto comune<sup>55</sup>. Tuttavia, il bisogno di espressività e dinamismo del racconto tende a sopraffare l'equilibrio giottesco. Nell'Illustratore il contrasto tra ordine spaziale e compositivo e carica espressiva del racconto raggiunge il culmine nelle immagini sue più tipiche. Rispetto al testo di Tommaso le immagini bolognesi e in particolare quelle dell'Illustratore trovano un'interessante analogia con il trattato sulla memoria ad opera del francescano inglese Roberto Brandawine, composto negli anni trenta del Trecento<sup>56</sup>. Brandawine sottolinea il carattere estremo che le azioni delle immagini mnemoniche devono possedere, fino alla violenza e all'oscenità. Inoltre, le azioni si collocano su sfondi pressoché bidimensionali, che possono evocare la tendenza dell'Illustratore dal Vat. lat. 1366 in avanti a piegare la profondità tridimensionale degli spazi e delle architettura sulla superficie dei fondi

---

<sup>53</sup> Vedi: YATES, 1969, ed. it. 1972, p. 85.

<sup>54</sup> Vedi: ANTOINE, 1988, pp. 579-581.

<sup>55</sup> Vedi: BELLOMO, 1979, pp. 217-218.

<sup>56</sup> Vedi: CARRUTHERS, 1990, pp. 130-137.

dorati, neutri o più spesso arricchiti da motivi ornamentali: «su quei suoi fondi astratti una vera lanterna magica della vita bolognese del Trecento»<sup>57</sup>.

Un caso a parte nell'apparato iconografico dei *corpora* giuridici è costituito dalle carte d'apertura dei *Liber Sextus* di Padova e St.-Florian e delle *Clementine* di Padova, dove compaiono soggetti di natura agiografica senza relazione con il contenuto del testo che illustrano, ovvero l'inizio delle lettere dedicatorie di Bonifacio VIII e di Giovanni XXII. A St.-Florian (c. 1r; n. I.27) è presente un riquadro largo due colonne con la lapidazione di santo Stefano fuori dalla città, colto nel momento in cui si affida a Cristo, che appare in alto, mentre a sinistra si vede Saulo con le vesti di Stefano nell'atto d'incitare a lapidare il santo. A destra compare una chiesa con all'interno un altare, su cui è un calice. Questo è l'unico elemento estraneo rispetto all'iconografia di questo episodio<sup>58</sup> e dipendente invece dal testo, essendo probabilmente un riferimento a *Sacrosanctae Romanae ecclesiae*. Nella cornice sono presenti i quattro vangeli, due santi e le lettere *BONIFACIUS* con cui inizia la lettera. La rappresentazione del *Martirio di Santo Stefano* personalizza la copia, in quanto è un riferimento all'intitolazione della cattedrale di Passau in Baviera e della chiesa principale di Vienna, di cui era titolare il committente del codice Alberto di Sassonia, arcivescovo di Passau<sup>59</sup>.

Il *Liber Sextus* di Padova (c. 1r) si apre con quattro *Storie di santo Stefano d'Ungheria*, disposte in quattro scomparti, due a sinistra e due a destra in un unico riquadro largo due colonne: il *Sogno del principe Geza*, il *Battesimo di Stefano da parte di sant'Aldalberto di Praga*, l'*Incoronazione di Stefano da parte di Sant'Atanasio arcivescovo di Esztergom*, e infine il *Battesimo degli Ungari*, che nella *Vita Maior* è raccontato insieme del battesimo di Stefano. Al centro del riquadro corre una fascia con i *santi Stefano, Emerico e Ladislao*<sup>60</sup>. In basso compare *Giovanni di Andrea con san Gerardo* (?). Anche in questo caso la scelta del soggetto, fra l'altro

---

<sup>57</sup> Vedi: LONGHI, 1934-1935, ed. 1973, p. 24.

<sup>58</sup> Vedi ad esempio: KAFTAL, 1952, coll. 949-964; ID., 1965, coll. 1057-1072; ID., 1978, coll. 945-953, n. 283.

<sup>59</sup> Vedi: WURSTER, 1990.

<sup>60</sup> Vedi: MAROSI, *ad vocem*, in *Enclicopedia...*, 1991-2002, vol. X, 1999, p. 835.

raro nell'arte gotica italiana, è dovuta al rapporto del committente, Nicola, con la cattedrale di Esztergom in Ungheria, elevata proprio da santo Stefano a primaziale del regno e legata alla memoria dell'introduzione del cristianesimo nel Paese. Per quanto riguarda la fascia centrale è significativo che la regina madre Elisabetta donò a San Pietro in Vaticano un paliotto perduto con i tre santi re ungheresi, Stefano, Emerico e Ladislao nello stesso anno 1343 a cui risale la commissione del manoscritto e in cui Nicola seguì la regina in Italia<sup>61</sup>.

Solitamente, il riquadro d'apertura del *Liber sextus* presenta la scena di consegna dell'opera al pontefice, seduto in trono al centro o a lato, ispirata all'illustrazione iniziale delle *Decretales*. Anche il Maestro del 1328 apre due copie dell'opera con riquadri d'iconografia sacra. Si tratta del ms. A.2 di Padova (c. 3r) e del ms. M.821 di New York, dove compare un riquadro largo due colonne con il *Cristo fra i dottori*. In realtà, questo soggetto rientra nell'iconografia giuridica, in quanto rappresenta la figura di Cristo come autorità del diritto. Il Maestro del 1328 è il primo a introdurre il soggetto con questo significato nel foglio di New York, dove vi sono anche il papa e l'imperatore seduti più in basso ai lati di Cristo.

L'inizio delle *Clementine* di Padova (c. 1r; n. I.22) è decorato dall'Illustratore con quattro *Storie di Santa Caterina d'Alessandria*, disposte in maniera simile al *Liber sextus*. Susan L'Engle ha motivato questa singolare scelta iconografica col fatto che la santa era venerata come patrona dai filosofi e dai teologi dell'università a Parigi<sup>62</sup>. Tuttavia, si tratta di un manoscritto giuridico e soprattutto nel ciclo non viene rappresentata la disputa con i filosofi e la loro conversione. La motivazione sembra risiedere più verosimilmente ancora una volta nel legame con il committente Nicola di Esztergom. Infatti, santa Caterina d'Alessandria era particolarmente venerata in Ungheria, tanto che una delle figlie di Carlo I d'Angiò si chiamava Caterina e nel 1343 risiedeva vedova a Vysegrad. Inoltre, la madre stessa del committente si chiamava Caterina. Anche in questo caso è presente un riferimento al testo illustrato nell'*Eterno con la chiave e il globo terraqueo* al di sopra del riquadro,

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Vedi: L'ENGLE, 2000, p. 265. Su quest'aspetto del culto di santa Caterina vedi: BALBONI, *ad vocem*, in *Bibliotheca...*, 1961-2000, vol. III, 1963, col. 960.

che visualizza il fondamento dell'autorità pontificia, secondo l'espressione del testo *necessaria est superioris auctoritas*.

Anche l'illustrazione consueta dell'inizio delle *Clementine* consiste nella scena di presentazione dell'opera al papa, come si può vedere nell'esempio del Maestro del 1328 a Padova (c. 1r).

Pur senza dilungarsi nel rimarcare il rapporto tra i tre esempi d'iconografia sacra in manoscritti giuridici analizzati e le immagini mentali costruite secondo l'arte della memoria per luoghi e figure in quanto appartenenti alla categoria delle immagini sacre, mi sembra opportuno osservare che la particolare disposizione delle *Storie di santo Stefano d'Ungheria* e di *santa Caterina d'Alessandria* nei manoscritti padovani ricorda le griglie di episodi sacri utilizzate a piena pagina in alcuni manoscritti fin dall'alto Medioevo per facilitare la memorizzazione, come una sorta di diagramma<sup>63</sup>. È significativo inoltre che quest'ordinamento trovi per l'Illustratore il proprio precedente nel riquadro all'inizio del I libro del *Digesto* nel Vat. lat. 1409 (c. 3r).

---

<sup>63</sup> Vedi: CARRUTHERS, 1990, pp. 249-250.

## b. La decorazione della *Commedia* Ricc. 1005<sup>64</sup>

Nel capitolo precedente si è accennato all'unicità della struttura d'illustrazione di questo manoscritto (n. I.14), consistente in una serie d'iniziali istoriate poste all'inizio di ciascun canto e della sezione del commento del Lana corrispondente, all'interno della tradizione illustrativa trecentesca della *Commedia*<sup>65</sup>. La Battaglia Ricci<sup>66</sup> ha giustamente evidenziato che la doppia serie d'iniziali istoriate svolge sia la funzione di demarcazione strutturale del testo sia di sintesi tematica, di visualizzazione riassuntiva del contenuto del canto, integrando le scarse rubriche. La studiosa portava ad esempio di tale doppia funzione i capilettera miniati delle Bibbie o dei libri giuridici, dove le varie sezioni sono introdotte da iniziali istoriate con analoghe 'immagini prologo'. Mi sembra utile approfondire il confronto con il sistema della decorazione dei libri giuridici, dove le pagine incipitarie delle singole parti sono segnalate dalla presenza di un riquadro istoriato abbinato a un'iniziale istoriata. Il *Digesto* di Torino è arricchito anche da iniziali istoriate autonome nelle pagine interne dei libri da cui è composta l'opera. Una tipologia di decorazione quasi identica si trova nelle *Decretali* di Monaco (Clm 14032; n. I.19), qui attribuite all'Illustratore medesimo. È inoltre significativo che la consuetudine d'illustrare il testo delle *Decretali* quasi solamente con capilettera istoriati, se si esclude la scena di presentazione dell'opera con il pontefice al centro in trono in un riquadro largo una sola colonna all'inizio del proemio (c. 1r), non si riscontra più nei manoscritti bolognesi della prima metà del Trecento. È vero che tale scelta può essere in parte giustificata dalla povertà formale del manoscritto osservabile nell'aspetto del testo, ma mi sembra opportuno richiamare anche la possibilità di un riferimento ad altre tradizioni di decorazione libraria, che potrebbero dunque essere alla base anche della scelta operata nel Ricc. 1005. La decorazione delle *Decretali* mediante sole iniziali

---

<sup>64</sup> Questo capitolo riprende con alcune significative modifiche parte di un mio articolo di recente pubblicazione già menzionato in precedenza: DEL MONACO, 2011, pp. 114-120.

<sup>65</sup> Un utile panorama sulle modalità d'illustrazione del poema dantesco durante il XIV e XV secolo è offerto da: CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, 1989.

<sup>66</sup> BATTAGLIA RICCI, 2009, pp. 2721-2722.

istoriate è ancora presente negli stessi anni nei codici francesi<sup>67</sup>. Tuttavia, credo che risulti più pertinente accostare la serie delle iniziali riccardiane e delle *Decretali* di Monaco alla decorazione di alcuni codici di produzione bolognese e veneta con testi di filosofia e di letteratura cortese e soprattutto ad alcune copie di confessionali. In particolare, le iniziali con l'immagine isolata di Dante e Virgilio (cc. 22v, 107v, 169r, 171v) si possono ricondurre alla tradizione dei ritratti dell'autore nei codici di Aristotele<sup>68</sup> o nei canzonieri trobadorici di ambito veneto, tutti databili alla fine del Duecento<sup>69</sup>. Proprio i canzonieri corredati dalle *vidas* dei trovatori offrono forse un termine di confronto particolarmente ravvicinato, in quanto ogni iniziale istoriata contiene un'immagine concisa emblematica dell'esperienza di vita del trovatore o della totalità del testo poetico attraverso il suo ritratto tipologico o, in alcuni casi, mediante un singolo episodio della sua biografia<sup>70</sup>. Risultano di pertinenza ancora maggiore alcuni esempi di libri confessionali, eseguiti in ambito bolognese durante i decenni precedenti il tempo del *Riccardiano-Braidense*. Mi riferisco alla *Summa de casibus* e *Summa de matrimonio* di Raimondo de Peñafort (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 3253), la cui decorazione è riferita al Maestro della Bibbia Vat. lat. 20<sup>71</sup>, e a due copie vaticane della *Summa confessorum* di Giovanni di Friburgo (Città del Vaticano, BAV, mss. Vat. lat. 2303-2304), miniate da artisti prossimi alla prima maniera del Maestro del Graziano di Parigi<sup>72</sup>. Anche in questi

---

<sup>67</sup> Vedi: GIBBS, 2012, p. 96. Un codice di poco precedente è ad esempio il ms. 2230 della biblioteca di Amburgo. Vedi: *Decretales pictae...*, 2012, figg. 40-41.

<sup>68</sup> Restando in ambito bolognese si può richiamare l'Aristotele parigino attribuito al possibile Jacopino da Reggio (Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6297) o l'Urb. lat. 216 dell'Illustratore (n. I.6). Per il primo manoscritto vedi: CONTI, 1981a, pp. 45, 48 e nota 26, figg. 117-122.

<sup>69</sup> Sull'argomento vedi: MENEGHETTI, 1992, pp. 245-276; KENDRICK, 1999, pp. 194-195.

<sup>70</sup> Ad esempio nel Vat. Lat. 5232, dove compaiono talvolta accanto all'iniziale indicazioni rivolte al miniatore in maniera analoga al Ricc. 1005. Vedi: MENEGHETTI, 1992, pp. 254-255, 257-260, figg. 3, 5, 8, 10, 19, 22, 31.

<sup>71</sup> Vedi: CONTI, 1981a, pp. 16, 24 e nota, 28, figg. 34-36; AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, pp. 96-97, n. 119; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...* 2004, pp. 523-524.

<sup>72</sup> Ringrazio Robert Gibbs per questa preziosa segnalazione. Per una descrizione codicologica vedi: *A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library...*, 1987, pp. 7-10.



volumi la struttura della decorazione consiste in una serie d'iniziali istoriate al principio di ciascun libro, seppure di dimensioni maggiori rispetto alla *Commedia* e alle *Decretali*, ma l'aspetto più significativo è che i soggetti rappresentati riguardano tematiche relative alla materia morale esposta nel testo e adoperano a volte schemi compositivi tratti dalla tradizione iconografica dei codici giuridici, secondo una modalità analoga alle iniziali di Monaco e ai capilettera riccardiani dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, come si vedrà in seguito. D'altra parte, le *Summae confessorum* erano una sottospecie della letteratura giuridica per l'istruzione dei confessori<sup>73</sup>. In confronto ai precedenti ipotizzati è però diversa l'efficacia con cui l'artista del Ricc. 1005 riesce a sfruttare il poco spazio a disposizione per creare una singola immagine sintetica di un intero canto o libro.

Già la d'Arcais<sup>74</sup> aveva riconosciuto che l'illustrazione del *Riccardiano-Braidense* si caratterizza per la scelta di singoli passaggi del testo dantesco, a volte fra l'altro poco rilevanti nell'economia del canto, dovuta in primo luogo alla necessità di rispettare lo spazio ristretto dell'iniziale, e soprattutto per l'introduzione di elementi non presenti nel poema, ma riferibili all'interpretazione del commento di Iacomo della Lana. Un fattore costante di questa scelta iconografica è l'assenza di scene in cui compaiano insieme Dante, la sua guida, Virgilio o Beatrice, e la rappresentazione di una parte del mondo ultraterreno. Al più si può trovare la figura di Dante come testimone di ciò in cui s'imbatte nel suo cammino attraverso l'oltretomba<sup>75</sup>. Questo elemento pare riflettere il poco interesse di Iacomo della Lana per il Dante *agens*, visto come espediente narrativo dell'*auctor*<sup>76</sup>.

Inoltre, la Battaglia Ricci<sup>77</sup> ha meglio specificato come l'aspetto distintivo del programma iconografico stia nell'interesse prevalente accordato alla raffigurazione esemplare dei peccati e delle pene dell'*Inferno* e dei peccati capitali del *Purgatorio*,

---

<sup>73</sup> Vedi: RUSCONI, 2002, p. 34.

<sup>74</sup> D'ARCAIS, 1978, pp. 105-106.

<sup>75</sup> Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, cc. 3r, 14r, 114r, 116r; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG XII 2, cc. 8r, 48r, 66r.

<sup>76</sup> Vedi: TERZI, 2002-2003, p. CXXVIII.

<sup>77</sup> BATTAGLIA RICCI, 2010, pp. 2728-2732.

dunque del sistema morale dei primi due regni oltremondani, riflettendo in questo modo l'inquadramento dottrinale del commento di Iacomo della Lana. Il Lana fa infatti corrispondere ogni canto o gruppo di canti ad un singolo peccato, del quale illumina il carattere individuale all'interno dei proemi alla vera e propria 'expositione' di ciascun canto, secondo un'impostazione rifacentesi alla letteratura didascalica dei manuali di vita pratica sui vizi e le virtù<sup>78</sup> e, aggiungerei, dei manuali di confessione<sup>79</sup>. Nella decorazione dell'*Inferno* e del Purgatorio è quindi preferita la dimensione dottrinale del poema inerente il problema morale. Le miniature dell'*Inferno* svolgono una sorta di trattato didascalico *de vitiis et poenis* in sintonia con l'interesse accordato a questa tematica dai proemi del Lana<sup>80</sup>. Un risalto particolare è attribuito al ruolo del denaro raffigurato nella veste di una borsa di monete quale mezzo con cui si realizza l'azione peccaminosa<sup>81</sup>. Per quanto riguarda la raffigurazione delle pene, si osserva un'aderenza alle descrizioni offerte dal poema. Di conseguenza, prevalgono l'azione del fuoco e le aggressioni da parte dei demoni e dei rettili, mentre sono assenti le punizioni per mezzo di strumenti, che si stavano invece diffondendo nelle rappresentazioni murali italiane dell'*Inferno* tra XIII e XIV secolo<sup>82</sup>. Sono da segnalare alcune eccezioni alla fedeltà nei confronti del testo dantesco. Nell'iniziale del commento a *Inf.* VI (c. 14r) Dante è al cospetto di un goloso appeso per i piedi. Si tratta di una delle pene più diffuse nell'iconografia

---

<sup>78</sup> Vedi: TERZI, 2002-2003, p. LXXVI.

<sup>79</sup> Sulla trattatistica penitenziale vedi: MICHAUD-QUANTIN, 1962.

<sup>80</sup> Ad esempio nel proemio a *Inf.* VII, dove è affrontato il vizio degli avari, mentre nelle due iniziali (cc. 15v-16r) è raffigurata l'immagine di un avaro che stringe in mano una borsa di denaro, oppure nel proemio a *Inf.* XXIV, dove il Lana si diffonde sul furto, e nelle iniziali (cc. 70v-71r) sono appunto rappresentati i due momenti del furto di una coperta a una donna addormentata e ignara. Vedi: LANA, ed. 2009, pp. 240-244, 680-685.

<sup>81</sup> Vedi le iniziali alle cc. 16r, 42v, 52r, 62v, 65r, 90v, 96v, 99r. La borsa di denaro torna anche nel *Purgatorio* alle cc. 121r, 146v, 166r. È interessante notare che a c. 121r il denaro è utilizzato dal demonio per far cadere in tentazione un'anima, difesa dall'intervento di un angelo. L'importanza del denaro è inoltre rappresentata dall'iniziale d'*Inf.* V (c. 11r), dove il ruolo di giudice ricoperto da Minosse è raffigurato come una scena di pagamento di debiti pecuniari.

<sup>82</sup> Vedi: BASCHET, 1993, pp. 321, 393.

dell'*Inferno*<sup>83</sup> e connotata in senso infamante, come mostra anche il suo crescente utilizzo per le immagini d'infamia dell'Italia comunale<sup>84</sup>. Il capolettera del commento a *Inf.* XII (c. 31v) mostra l'anima di un iracondo, forse un tiranno, immersa in un calderone di sangue bollente. Il motivo della bollitura dei dannati in un calderone è estranea all'ambito italiano, sia nel dominio artistico e letterario sia nella pratica giudiziaria effettiva<sup>85</sup>. Si ritrova invece diffuso oltralpe nel corso del XIII secolo, ad esempio nei timpani dei portali delle cattedrali di Reims, Bourges e Rouen o in miniature francesi e inglesi all'interno della *Somme le Roi* o del Salterio<sup>86</sup>. Infine, le due iniziali già menzionate d'*Inf.* XXVI (c. 78r) rappresentano una figura gigantesca nell'atto di squartare verticalmente l'anima di un consigliere di frode. La scelta di un tale supplizio, così diverso da quello meno esplicitamente violento previsto da Dante, che invece assegnerà una pena simile agli scismatici in *Inf.* XXVIII, può aver avuto lo scopo di sottolineare la gravità della colpa. Infatti, le pene consistenti nella lacerazione dell'integrità fisica erano associate dalla giustizia civile alle colpe peggiori, il tradimento e la lesa maestà<sup>87</sup>. Nell'*Inferno* di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa sono riservate ai nemici della Chiesa<sup>88</sup>. La tematica morale assume una luce nuova nelle miniature del *Purgatorio*, dove è posta in primo piano la questione della remissione dei peccati in virtù della grazia di Dio accessibile tramite il ministero della Chiesa, soprattutto nelle iniziali dei canti IX e XXXI (cc. 123v, 179v). Entrambe rappresentano una generica scena di confessione, ispirata alle illustrazioni del trattato *De poenitentia* all'interno del *Decretum Gratiani*<sup>89</sup>, forse

---

<sup>83</sup> Numerosi esempi sono riportati da: BASCHET, 1993.

<sup>84</sup> Sulla pittura infamante, diffusa in modo particolare a Bologna, vedi: ORTALLI, 1979.

<sup>85</sup> Vedi: BASCHET, 1993, pp. 501, nota 1, 520, nota 59.

<sup>86</sup> Vedi: *Ivi*, pp. 169-172, 177-188, tav. II.2, figg. 25, 27, 28, 30-33.

<sup>87</sup> Vedi: *Ivi*, p. 520.

<sup>88</sup> Vedi: *Ivi*, pp. 299, 305. Un altro confronto possibile con l'affresco pisano è tra la raffigurazione del peccato di gola nell'iniziale di *Purg.* XXIII (c. 158r) sotto forma di una donna seduta a mangiare davanti ad una tavola imbandita e la pena dei golosi dipinta da Buffalmacco consistente nell'impossibilità di accedere al cibo posto su una tavola apparecchiata.

<sup>89</sup> Ad esempio nel *Graziano* parigino, a c. 281v. Vedi: MELNIKAS, 1975, p. 1056, fig. 43.

tramite le illustrazioni dei manuali di confessione<sup>90</sup>. L'immagine di *Purg.* IX fa riferimento all'incontro di Dante con l'angelo guardiano del Purgatorio, quella di *Purg.* XXXI alla confessione del poeta davanti a Beatrice. Tuttavia, il vero soggetto di queste miniature è il sacramento della penitenza<sup>91</sup>, che è trattato da Iacomo<sup>92</sup> soprattutto nei proemi al commento di *Purg.* IX ed *Inf.* XXVII. L'iniziale di *Purg.* XXXI presenta il dettaglio di una lacrima, segno della contrizione che rende perfetta la confessione di Dante a Beatrice<sup>93</sup>, come ricorda anche Iacomo nel commento<sup>94</sup>. Il tema della confessione era già presente nell'iniziale d'*Inf.* XXVII (c. 81v), dove è raffigurata la fallace confessione di Ugo da Montefeltro davanti a Bonifacio VIII, e torna in *Purg.* III (c. 109v), in cui un uomo è assolto dei suoi peccati dal pontefice<sup>95</sup>.

Nell'insieme delle miniature del Ricc. 1005 spicca per la sua singolarità l'iniziale d'*Inf.* XVI (c. 45v), dove si osserva un personaggio maschile in ascolto del suono di una cascata. L'immagine si riferisce chiaramente all'inizio del canto, dove Dante si dice atterrito dal boato assordante dell'acqua del fiume infernale Flegetonte che cade dall'orlo inferiore del settimo cerchio verso Malebolge (*Inf.* XVI 1-3). Tuttavia, non è propriamente questa scena che l'artista ha raffigurato, ma «uno che

---

<sup>90</sup> Mi riferisco per esempio all'iniziale a c. 97r del Vat. lat. 2303.

<sup>91</sup> Come indica anche la nota abrasa al miniatore accanto all'iniziale di *Purg.* XXXI: «qui vole uno fra' che confessi». Vedi: BATTAGLIA RICCI, 2010, p. 2765.

<sup>92</sup> LANA, ed. 2009, pp. 758-760, 1104-1107.

<sup>93</sup> Devo questa preziosa osservazione al prof. Giuseppe Ledda, docente di Letteratura e critica dantesca presso l'Università di Bologna, che ringrazio.

<sup>94</sup> «Çoè che l'ordene de Deo serave rotto se tanta colpa no fosse, comessa, restaurada da pena e da pentimento, del quale è 'l segno lo pianto» (commento a *Purg.* XXX, 142). LANA, ed. 2010, p. 1586. Sull'affermazione della necessità del dono delle lacrime all'interno del dibattito sul sacramento della penitenza, durante i secoli XII e XIII, vedi: NAGY, 2000, pp. 267-278, 340-346, 355-357.

<sup>95</sup> Collegata al tema della remissione dei peccati è anche l'iniziale di *Purg.* XI (c. 128r), dove si vede all'interno della lettera l'uccisione di un soldato, forse Umberto Aldobrandeschi, noto superbo, e sul lato sinistro un suo compagno di battaglia inginocchiato a pregare per la salvezza dell'anima del caduto. Il proemio del commento al canto sottolinea l'importanza della preghiera in favore «de quilli ch'èno im purgatorio per alleviar soe pene e termenarle». LANA, ed. 2009, p. 1150. L'iniziale di *Purg.* VII (c. 118v) con la raffigurazione della *Discesa di Cristo al limbo* può costituire la giustificazione della possibilità per l'uomo di redimersi. Il commento dichiara nel proemio al canto che «per l'avignimento del fiol de Deo in terra e per la soa passione fo averta la porta del paradiso, la qual ne fo serada per lo peccà d'Adam». LANA, ed. 2009, p. 1062.

mostri udire una gran caçuta d'acqua», come recita l'indicazione al miniatore. Si tratta del tema dell'udito con una probabile allusione al mito dei popoli africani assordati dal boato delle cataratte del Nilo, una credenza di origine classica associata in epoca medievale alla trattazione dell'udito<sup>96</sup>. La scelta rientra nella noncuranza per la dimensione narrativa a favore del valore esemplare per la dottrina che caratterizza il ciclo di queste miniature analogamente al commento di Iacomo della Lana<sup>97</sup>.

Infatti, gli studi sui commenti antichi al poema hanno da tempo messo in luce come la specificità della glossa lanea stia nel concepire il testo dantesco quale un trattato scolastico rivolto in prevalenza ad un pubblico di studenti universitari. Di conseguenza, la dimensione poetica e narrativa della *Commedia* è ridotta dal Lana a supporto per la disquisizione dottrinale, a *fictio* poetica con intenzione didascalica<sup>98</sup>. Quest'aspetto, sintomatico dell'ambiente dello Studio bolognese in cui verosimilmente nacque il commento di Iacomo, *licentiatus in artibus e theologia*<sup>99</sup>, appare determinante per l'illustrazione messa a punto nel codice, sia per la natura del programma decorativo sia per la derivazione di alcune iconografie dalle miniature dei codici giuridici, ampiamente messa in luce dalla critica<sup>100</sup>. Non mi sembra però sia stato a sufficienza evidenziato che il ciclo delle miniature riccardiane traduce l'interpretazione dottrinale del commento in una serie d'immagini piene di vita e di

---

<sup>96</sup> Vedi: FRITZ, 2000, pp. 92-93. Ringrazio il prof. Ledda per quest'indicazione.

<sup>97</sup> In particolare, l'iniziale d'*Inf.* XVI rispecchia gli interessi naturalistici del Lana, analogamente all'iniziale di *Purg.* II (c. 107v), dove è raffigurata l'allusione temporale di carattere astronomico dei vv. 1-4. Sulla predilezione del commento del Lana per la filosofia naturale e le discipline del Quadrivio vedi: TERZI, 2002-2003, pp. CLIII-CLXVII. L'iniziale di *Purg.* IV (c. 112r) illustra la questione delle tre facoltà dell'anima, altro argomento dottrinale affrontato nel proemio alla glossa del canto.

<sup>98</sup> Vedi: MAZZONI, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 1970-1978, vol. III, 1971, pp. 563-564; TERZI, 2002-2003, p. XIII; BELLOMO, 2004, p. 282. Significativa al riguardo è l'affermazione del Lana nella glossa a *Inf.* XIII 151: «li exempli éno posto in la presente Comedia ad intelligentia del studente».

<sup>99</sup> La notizia è riportata dal giurista bergamasco Alberico di Rosciate, che tradusse in latino il commento del Lana all'*Inferno*. Vedi: VOLPI, 2010, p. 26.

<sup>100</sup> Vedi: D'ARCAIS, 1978; BATTAGLIA RICCI, 2010. A quanto già rilevato nei testi citati si può aggiungere che le iniziali d'*Inf.* IX (c. 22v), *Purg.* XXVII (c. 169r) e *Purg.* XXVIII (c. 171v) mettono in scena lo stesso processo pedagogico tra Dante e Virgilio, rappresentati come discepolo e maestro.

azione, ovvero d'*images agentes* nel senso già visto dell'arte della memoria. Sebbene l'apparato decorativo s'ispiri in gran parte alla «riduzione trattatistica del repertorio di moralità estraibile dalla struttura del poema» operata dal commento di Iacomo<sup>101</sup>, il risultato è una serie unica nel suo genere di scene in cui il peccato è posto in atto, affiancate dall'altrettanto icastica rappresentazione delle pene relative. In verità, simili raffigurazioni dei vizi capitali attraverso immagini tratte dall'esperienza di ogni giorno<sup>102</sup> compaiono già scolpite in rilievo sullo zoccolo del portale centrale di Notre-Dame a Parigi e, in epoca posteriore, in seguito all'autorità di quest'opera, sulle facciate delle cattedrali di Amiens, Chartres e Reims e nelle vetrate dipinte della stessa Notre-Dame e delle cattedrali di Lione e Auxerre, per poi diffondersi all'interno delle diverse copie della *Somme le Roi*. Tuttavia, in tali precedenti, le raffigurazioni dei vizi sono subordinate alle personificazioni delle virtù, per influenza della più antica tradizione legata alla *Psychomachia* di Prudenzio<sup>103</sup>. In maniera analoga, a Padova Giotto raffigura nel finto zoccolo marmoreo degli Scrovegni delle scene esemplificative del vizio dell'*Iniustitia* personificato al di sopra<sup>104</sup>. Inoltre, in una copia vaticana del *Trattato di vizi e virtù* di Zucchetto Bencivenni (ms. Vat. Barb. lat. 3984), miniata dai fiorentini Maestro della Carità e Maestro delle Effigi Domenicane intorno al 1320, si notano tre raffigurazioni dei vizi simili a quelle del *Purgatorio* riccardiano: l'*Avarizia* come una donna con una borsa di denaro in un'iniziale a c. 14v, la *Gola* come una donna che beve in un'iniziale a c. 20r o come un banchetto a c. 114r. È significativo che anche in merito dei rilievi di

---

<sup>101</sup> Vedi: CALENDÀ, 2003, p. 424.

<sup>102</sup> Gli unici casi di raffigurazione allegorica sono la rappresentazione della baratteria nell'iniziale d'*Inf.* XXI (c. 62v), che riprende la tradizionale immagine del *Comune derubato* di origine giottesca, la personificazione della *Superbia* nell'iniziale di *Purg.* X (c. 125v), l'immagine degli epicurei nell'iniziale d'*Inf.* X (c. 24v), definiti dal Lana come coloro che «avessero tanta cura in questi fatti temporali», e della *Lussuria* nell'iniziale di *Purg.* XXV (c. 163r) come una donna che si guarda allo specchio. La medesima raffigurazione della Lussuria si trova nei portali di Notre-Dame a Parigi, e nelle vetrate delle cattedrali di Lione e Auxerre, durante la prima metà del XIII secolo, e compare nell'iniziale della causa XIX del *Graziano* bolognese di Napoli (c. 219r). Nel Barb. lat. 3984 la stessa iconografia è adottata per la *Gola* in un'iniziale a c. 18v. Sugli esempi francesi vedi: KATZENELLENBOGEN, 1964, pp. 76, 83, nota 1.

<sup>103</sup> Al riguardo restano fondamentali: KATZENELLENBOGEN, 1964; O'REILLY, 1988.

<sup>104</sup> Vedi: ROMANO, 2008, p. 218.

Notre-Dame sono stati ipotizzate come fonti iconografiche le miniature dei libri di legge, in particolare dei primi *Decretum Gratiani* francesi<sup>105</sup>. D'altra parte, il procedimento figurativo posto in opera è analogo alla resa della casistica giuridica in scene narrative concrete realizzata con particolare efficacia e vivacità narrativa proprio dalla miniatura bolognese. Nella capacità di dare una veste narrativa accattivante e riconducibile all'esperienza quotidiana ai contenuti complessi del testo giuridico si è prima visto come consista la funzione prettamente didattico-mnemonica di simili corredi illustrativi, vere «pasture da pigliare occhi per aver la mente» (*Par.* XXVII 91-92). Probabilmente, una funzione mediatrice ha svolto l'illustrazione dei confessionali, dove il tentativo stesso del testo di conciliare gli interessi della teologia morale e lo studio dei casi del diritto canonico<sup>106</sup> è in sintonia con l'approccio del corredo figurativo dell'*Inferno* e del *Purgatorio* riccardiani. Inoltre, l'importanza della tematica penitenziale nell'insieme delle iniziali del *Purgatorio* può essere letta in parallelo con la presentazione insistente delle pene infernali quale mezzo d'invito alla conversione personale e all'accesso al sacramento della confessione che si ritrova in questi decenni presso i predicatori e, in ambito figurativo, negli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, contemporanei o di poco successivi alle iniziali dell'Illustratore<sup>107</sup>. La serie dei peccati e delle pene raffigurata nel Ricc. 1005 potrebbe allora aver svolto la funzione di supporto memoriale visivo all'esame di coscienza, impostato dai manuali di confessione sul sistema dei sette peccati capitali<sup>108</sup>, analogamente a quanto è stato ipotizzato per l'*Inferno* del Camposanto<sup>109</sup>. Assume allora un peso significativo la presenza di uno schema dei vizi e delle virtù nelle *Decretali* di Monaco (c. 265r). Questo elemento e la dipendenza della struttura

---

<sup>105</sup> Vedi: KATZENELLENBOGEN, 1964, pp. 78-79.

<sup>106</sup> Vedi: MICHAUD-QUANTIN, 1962; RUSCONI, 1986, p. 304.

<sup>107</sup> Sull'utilizzo della tematica infernale per esortare alla penitenza da parte dei predicatori soprattutto domenicani e in particolare riguardo agli affreschi del Camposanto di Pisa, vedi: BASCHET, 1993, pp. 327-349.

<sup>108</sup> Il confessore doveva aiutare il penitente a *reducere ad memoriam* i suoi peccati attraverso un *ordo* basato sui sette vizi capitali. Vedi: RUSCONI, 1986, pp. 301-302; CASAGRANDE, VECCHIO, 2000, pp. 181-224.

<sup>109</sup> Vedi: BASCHET, 1993, pp. 340-344.

decorativa dei due manoscritti dai manuali per la confessione si spiega in buona parte con il riferimento comune dei due testi all'interesse per la problematica morale nell'orizzonte della salvezza eterna, che costituisce la *ratio aequitatis* del diritto canonico e quindi del foro ecclesiastico così come il principio che regola l'esame di coscienza nel sacramento della confessione trattato nei confessionali, al centro della particolare interpretazione della *Commedia* ch' emerge dalle iniziali del Ricc. 1005. I canonisti definivano la penitenza come *iudicium animarum in foro poenitentiali* e impiegavano l'impostazione giuridica dei *casus*<sup>110</sup>. Le iniziali del Ricc. 1005, così come quelle delle *Decretali* di Monaco, possono dunque essere viste come immagini di memoria sintetiche, ridotte quasi solamente a *imagines agentes*, figure umane impegnate in azioni significative, rivolte a quei giuristi interessati alla regolamentazione della vita della coscienza al fine della salvezza eterna dell'uomo.

Rispetto agli scarti notevoli individuati nell'illustrazione del Ricc. 1005, il manoscritto di Brera appare presentare un programma iconografico relativamente più rispettoso del percorso del testo dantesco così com'è rispecchiato dal commento. Anche le fonti figurative si differenziano per le derivazioni dall'iconografia sacra o comunque tradizionale. Pertanto, le immagini non svolgono una funzione di arricchimento semantico, ma si limitano a essere un indice visivo per la consultazione dell'opera. Se immaginiamo che il *Riccardiano-Braidense* dovette essere concepito come una sorta di trattato scolastico all'interno dell'ambiente dello *Studium* bolognese, si potrebbe affermare che le illustrazioni del Ricc. 1005 avessero una più complessa funzione didattica per utenti abituati ad un tale ruolo della miniatura nei testi universitari, in particolare nei libri di legge. Sembra allora significativo che l'icasticità e la pregnanza del nuovo linguaggio dell'Illustratore, che si stavano affermando nel rendere con immagini vivide le complesse questioni della scienza giuridica, si trovino associate alla speciale natura didattico-mnemonica delle

---

<sup>110</sup> Vedi: RUSCONI, 1981, p. 84; CAPITANI, 1996; PRODI, 2000, pp. 70-106.



miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, mentre la decorazione più comune del *Paradiso* sia stata affidata allo stile conservatore e ripetitivo del Maestro del B18<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Un simile collegamento fra i caratteri del ciclo iconografico e del linguaggio stilistico dell'artista chiamato a dargli forma è stato osservato da Chiara Balbarini a proposito dell'*Inferno* di Chantilly (Musée Condé, ms. 597), copia di dedica offerta da Guido da Pisa, autore del commento che accompagna il testo del poema, a Lucano Spinola. BALBARINI, 2003, p. 512.

#### 4. I committenti e l'ambiente dei giuristi

Di alcune opere attribuibili all'Illustratore è possibile ricostruire i caratteri della committenza, così da avere un'immagine del contesto sociale e culturale in cui l'artista operò. È l'unico modo che permetta di conferire concretezza di vita ad una personalità altrimenti ignota nei suoi tratti biografici.

Da quanto si è visto finora dall'analisi delle miniature note dell'Illustratore si può riconoscere un legame quasi esclusivo dell'artista con l'ambiente editoriale sorto intorno alle scuole giuridiche dello *Studium* bolognese. Anche i dati noti o comunque deducibili sui committenti di una parte dei codici studiati confermano questa tendenza fin dalle opere giovanili. Si osserva però il passaggio da una produzione di pregevole qualità rivolta preferibilmente a studenti e studiosi di diritto nella fase delle prime opere degli anni trenta ad alcuni esemplari di straordinaria ricchezza e preziosità eseguiti probabilmente come opere di rappresentanza per esponenti dell'aristocrazia laica ed ecclesiastica europea più o meno legati per vicende personali agli studi di diritto<sup>1</sup> nella fase di più alta creatività dalla fine del quarto decennio in avanti.

Rimane una questione insoluta chi possa essere il committente di un'operazione editoriale straordinaria come la *Commedia* Riccardiano-Braidense, problema che forse sarebbe meno oscuro, se non si fossero perse le carte iniziali del Ricc. 1005<sup>2</sup> (n. I.14), che potevano contenere utili indicazioni sulla circostanza della commissione. Un'ipotesi affascinante orienterebbe sullo stesso autore del commento<sup>3</sup>. È opinione della critica recente del testo laneo che il Riccardiano-

---

<sup>1</sup> Susan L'Engle ha suggerito che i codici giuridici bolognesi più sontuosamente decorati devono essere stati realizzati per professionisti affermati più che per studenti, i quali non si sarebbero potuti permettere simili spese, a volte anche come doni. L'ENGLE, 2012, p. 43.

<sup>2</sup> Il testo del commento è acefalo e mutilo, in quanto manca un bifoglio iniziale con la prima carta di guardia e la seconda con la chiosa generale e le chiose a-c e il quinterno finale dell'*Inferno* con le chiose del canto XXXIV. Sugli aspetti codicologici del complesso Riccardiano-Braidense vedi da ultimo: POMARO, 2009, pp. 2705-2718.

<sup>3</sup> Analogamente al caso dell'*Inferno* di Chantilly. Vedi: BALBARINI, 2003.

Braidense sia un testimone fedele dell'archetipo composto dal Lana<sup>4</sup>. Inoltre, si tratta dell'unico testimone in cui compaia il nome dell'autore della glossa<sup>5</sup>. La Battaglia Ricci<sup>6</sup> ha ritenuto che quest'ipotesi sia resa problematica dal fatto che l'iniziale dell'ultimo canto del *Purgatorio* riccardiano (c. 185v) presenta uno scarto semantico rispetto all'interpretazione del Lana a proposito della misteriosa figura del «cinquecento diece e cinque» della profezia esposta da Beatrice (*Purg.* XXXIII, 43), il quale «anciderà la fuia/con quel gigante che con lei delique» nella precedente visione allegorica del canto XXXII. Il commento identifica l'enigmatico *DXV* con «un dux», anonimo «esecutore della giustizia di Dio», che eliminerà i papi malvagi e ricostituirà la Chiesa nel suo «verace stato» e nel «proprio arbitrio», la «fuia», o «puttana», con il papa, e il «gigante» con il re di Francia. Al contrario, l'Illustratore raffigura chiaramente un imperatore nell'atto di trafiggere con una spada il re di Francia e il pontefice seduti in trono, sfruttando a questo fine un'iconografia derivata dalle raffigurazioni poste ad apertura del *Decretum Gratiani*, dove si tratta dell'origine divina dei poteri del papa e dell'imperatore, secondo una teoria politica largamente condivisa da Dante<sup>7</sup>. Credo che la miniatura non rinneghi l'indicazione del commento, ma renda visibile il senso profondo dell'allegoria profetica di Dante in termini di storia contemporanea. Tuttavia, altri dati emersi nei recenti studi filologici sulla glossa lanea rendono poco probabile l'intervento diretto di Iacomo nella confezione del Riccardiano-Braidense. In primo luogo, è stato appurato che il testo del poema non è quello utilizzato dal Lana nella composizione del suo commento<sup>8</sup>. Inoltre, una postilla di Galvano aggiunta alla glossa di *Par.* VI, 106 (c. 22r) critica l'atteggiamento del commentatore ostile agli Angioini di Napoli, a capo del coordinamento guelfo in Italia: «troppo te descrovi autore che passi l'intentione del

---

<sup>4</sup> Vedi: VOLPI, 2009, p. 82.

<sup>5</sup> Vedi: TERZI, 2002-2003, p. XXIV.

<sup>6</sup> BATTAGLIA RICCI, 2009, pp. 2732-2734.

<sup>7</sup> Vedi: BATTAGLIA RICCI, 2009, p. 2733.

<sup>8</sup> Vedi: TERZI, 2002-2003, p. CXCIV.

testo: grande animo de parte te porta, etcetera»<sup>9</sup>. Un intervento simile apparirebbe contraddittorio nel caso che Iacomo fosse da ritenersi promotore in prima persona del progetto editoriale.

Se l'interpolazione di Galvano potrebbe apparire quale una presa di distanza nei confronti della posizione politica espressa dal commento, comprensibile in una città fedele allo schieramento guelfo come Bologna, va tenuto nondimeno presente come l'iniziale di *Purg.* XXXIII potesse quanto meno non essere vista di buon occhio nell'ambiente di Bologna tra il 1327 e il 1334, ossia al tempo della reggenza del legato pontificio Bertrando del Poggetto, durante la lotta tra il papa francese Giovanni XXII e l'imperatore Ludovico di Baviera<sup>10</sup>. Boccaccio narra che a causa dell'utilizzo della *Monarchia* da parte dei sostenitori del Bavaro per giustificare la deposizione di Giovanni XXII nella primavera del 1328, Bertrando avrebbe ordinato che tutte le copie del trattato politico dantesco fossero bruciate e che anche le ossa del poeta, custodite a Ravenna, venissero consumate dal fuoco<sup>11</sup>. Il testo della deposizione di Giovanni XXII, in data 18 aprile, presenta il papa come *misticus antichristus*<sup>12</sup>, secondo una lettura millenarista dell'*Apocalisse* che si rifà alla corrente dei francescani spirituali e in particolare a Ubertino da Casale: la grande meretrice di *Ap.* 17 è la Chiesa carnale, coincidente con la curia pontificia, le bestie di *Ap.* 13 i papi contemporanei, in cui s'identifica l'Anticristo mistico<sup>13</sup>. È significativo che due commenti alla *Commedia* contemporanei, l'Ottimo e Pietro Alighieri, fanno riferimento alla meretrice dell'*Apocalisse* e, Pietro, ad una sua identificazione con i papi contemporanei e con l'anticristo a proposito del passo illustrato in *Purg.* XXXIII. Inoltre, entrambi spiegano il *DVX* come un sovrano che verso la fine del mondo ricondurrà la Chiesa all'obbedienza a Dio. Pietro Alighieri menziona la fonte

---

<sup>9</sup> Vedi: VOLPI, 2009, p. 29.

<sup>10</sup> Per un sunto delle vicende del conflitto tra Giovanni XXII e Ludovico il Bavaro vedi: CASSELL, 2004, pp. 21-38. Un'altra immagine filoimperiale compare nell'iniziale di *Par.* XXX (c. 90v) nel codice braidense: il trono vacante in attesa dell'arrivo di Arrigo VII.

<sup>11</sup> Vedi: CIACCIO, 1906, pp. 74-75; CHENEVAL, 1995, pp. 156-160; DOLCINI, 1999, pp. 281-282 CASSELL, 2004, pp. 37-38.

<sup>12</sup> Vedi: MGH, *Constitutiones*, VI.1, p. 345.

<sup>13</sup> Vedi: TÖPFER, 1992, pp. 267-271.

specifica della cosiddetta profezia dell'imperatore degli ultimi tempi, lo scrittore bizantino detto lo pseudo-Methodio<sup>14</sup>. Un'interpretazione della profezia di Beatrice in analoghi termini millenaristi e contemporanei a partire dall'*Apocalisse*, a favore del Bavaro e contro Giovanni XXII<sup>15</sup>, può essere verosimilmente ipotizzata per l'iniziale riccardiana. Anche la modalità d'uccisione del papa e del re di Francia ricorda quella dell'Anticristo nella tradizione illustrativa dell'*Apocalisse*<sup>16</sup> o negli affreschi contemporanei di Santa Maria in Porto Fuori, dove la rappresentazione dell'Anticristo è probabilmente un'allusione a Ludovico il Bavaro<sup>17</sup>. L'iconografia di quest'iniziale è in linea con l'importanza prima riconosciuta della tematica penitenziale nell'illustrazione del manoscritto, in quanto l'intervento dell'imperatore per restaurare lo stato proprio della Chiesa<sup>18</sup> è finalizzato a mettere la Chiesa stessa nella condizione migliore per adempiere la sua missione salvifica. È stato suggerito che il Riccardiano-Braidense possa essere stato prodotto a Bologna solamente dopo la cacciata di Bertrando, ovvero dopo il marzo 1334<sup>19</sup>. Una tale datazione condurrebbe a restringere l'arco di tempo dell'attività conosciuta dell'Illustratore a poco meno di una decina d'anni, dalle prime opere note, tra le quali rientra il Ricc. 1005, ai mss. A 24-25 della Capitolare di Padova, datati 1343.

Su questa linea, Dugald McLellan<sup>20</sup> ha proposto che l'opera sia stata un dono speciale per Taddeo Pepoli, dottoratosi in diritto civile a Bologna nel 1320 e figura

---

<sup>14</sup> Sull'argomento vedi: SOLVI, 2004.

<sup>15</sup> A partire dall'XI secolo e dall'epoca della riforma gregoriana le profezie d'origine apocalittica sull'imperatore degli ultimi giorni e la venuta dell'Anticristo hanno iniziato a identificare queste figure escatologiche con personaggi contemporanei, con l'imperatore germanico o il papa a seconda delle circostanze. Non è documentata tuttavia nelle fonti scritte alcun tentativo d'identificazione del Bavaro con l'imperatore degli ultimi tempi.

<sup>16</sup> Vedi: EMMERSON, 1981.

<sup>17</sup> Vedi: MASSACCESI, 2008, pp. 39-47.

<sup>18</sup> Come afferma Iacomo della Lana nel proemio al commento del canto: «la Chiesa elli drizzerà nel suo verace stato e costituiralla nel suo proprio arbitrio».

<sup>19</sup> Vedi: VOLPI, 2009, p. 30.

<sup>20</sup> Vedi: MCLELLAN, 2005, p. 122.

egemone della città dopo la cacciata di Bertrando nel 1334<sup>21</sup>. Taddeo, pur guelfo e richiamato in città dall'esilio per volontà di Bertrando come suo collaboratore, non nascose la sua contrarietà al dominio pontificio sulla città, fino a ordire una congiura fallita per limitare il potere del legato nel 1332<sup>22</sup>. Inoltre, l'importanza dell'elemento del denaro nelle illustrazioni dell'*Inferno* e del *Purgatorio* concorderebbe con l'attività di cambiatore e prestatore a interesse svolta da Taddeo e dagli altri membri della famiglia Pepoli, peraltro connessa alla presenza dello Studio<sup>23</sup>. Taddeo Pepoli non sembra però poter essere stato coinvolto nell'esecuzione della *Commedia* Riccardiano-Braidense, dati la sua appartenenza al partito guelfo oltranzista e la necessità sempre sentita di non rompere i rapporti con la Santa Sede, fattisi delicati a causa della resistenza a qualunque ingerenza pontificia nella città felsinea, soprattutto dopo il 1337<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Su Taddeo Pepoli vedi: ANTONIOLI, 2004.

<sup>22</sup> Vedi: ANTONIOLI, 2004, p. 106.

<sup>23</sup> Vedi: ANTONIOLI, 2004, pp. 64-65. Per il ricorso ai prestiti di denaro da parte degli studenti, a volte essi stessi prestatori a interesse, vedi: PINI, 1988, pp. 104-106. La borsa di denaro è un elemento ricorrente anche all'interno del ciclo affrescato da Giotto per Enrico Scrovegni nella cappella dell'Arena a Padova. Coerentemente alla lettura affermata da Ursula Schlegel in avanti, questo elemento s'iscriverebbe in un programma morale incentrato sulla confessione e il pentimento riguardanti il peccato di usura, di cui si sarebbe macchiato in particolare il padre di Enrico, Reginaldo. Tale scelta è stata collegata all'ipotetica appartenenza dell'edificio e del committente Enrico Scrovegni ai Frati Gaudenti, particolarmente impegnati in quest'azione moralizzatrice, fra l'altro nati come ordine proprio a Bologna, città che costituiva il loro centro più importante. Tuttavia, gli studi recenti, ripresi sistematicamente dalla monografia di Chiara Frugoni, non solo hanno evidenziato la debolezza degli indizi portati a supporto dell'affiliazione di Enrico ai Gaudenti, ma soprattutto hanno voluto dimostrare l'assenza di un intento penitenziale a proposito della chiesa dell'Arena. Se è effettivamente difficile sostenere che la cappella fosse stata concepita come una forma di espiazione per il peccato d'usura in seguito ad un atto di penitenza del committente, tesi proposta ancora nel recente libro di Derbes e Sandona, credo che vada tenuta in considerazione la presenza di elementi che esprimono un invito alla penitenza e alla conversione e un ammonimento nei confronti del cattivo uso del denaro, così come si è indicato per il programma figurativo del Ricc. 1005. Vedi: SCHLEGEL, 1957; ROUGH, 1980; BASCHET, 1993, pp. 224-225, 401-402; SIMON, 1995, p. 36; DERBES, SANDONA, 2008; FRUGONI, 2008.

<sup>24</sup> Taddeo fu insieme a Brandelisio Gozzadini tra i commissari scelti nel 1334 per ricondurre la città *ad debitam devotionem sancte matris Ecclesie*. In una lettera inviata alla curia pontificia di Avignone, egli afferma: *Semper fuimus de partialitate Ecclesie*. ANTONIOLI, 2004, pp. 130, nota 14, 135, nota 28.

Mantenendo una datazione nei primi anni trenta, si potrebbe in alternativa ipotizzare che il prodotto sia stato confezionato a Padova, città guelfa, ma passata sotto il dominio della signoria scaligera, sostenitrice dei piani politici dell'imperatore Ludovico contro Bertrando<sup>25</sup>, e sede di uno *Studium* giuridico in stretto rapporto con Bologna, nel quale l'editoria universitaria era monopolizzata da operatori di origine appunto bolognese<sup>26</sup>. Tuttavia, la probabile identificazione del «Maestro Galvano» che trascrisse «'l testo e la ghiosa» con Galvano di Rinaldo da Vigo, attestato esclusivamente a Bologna, e la veste bolognese del testo del commento da lui copiato renderebbe più verosimile l'effettiva origine bolognese del manoscritto<sup>27</sup>. Non è però impossibile che Galvano sia stato attivo anche a Padova per un committente bolognese per noi ignoto appartenente all'ambiente universitario<sup>28</sup>, a maggior ragione dato che il figlio Tommaso, con cui è stato in passato proposto d'identificare lo stesso Illustratore, e il nipote Galvano sono ivi attestati nel 1347. Inoltre, il recente riconoscimento di un copista diverso da Galvano nelle prime ventiquattro carte del Ricc. 1005, anch'egli bolognese, ma con tratti grafici e linguistici da riportarsi ad una koinè emiliano-veneta piuttosto che alla realtà d'origine<sup>29</sup>, potrebbe indicare un'eventuale trascrizione del codice fuori da Bologna. Vi è però un evento che potrebbe giustificare la realizzazione del codice a Bologna. Le fonti trecentesche ricordano la congiura di alcuni bolognesi nell'agosto 1329 per consegnare la città al Bavaro. La congiura fu sventata e i congiurati imprigionati: alcuni furono decapitati, qualcuno rimase in prigione e molti furono esiliati o fuggirono, ma quasi tutti

---

<sup>25</sup> Vedi: KOHL, 1998, pp. 57-62.

<sup>26</sup> Vedi: SAMBIN, 1950. Anche Paolo Trovato sostiene un'origine padovana del Riccardiano-Braidense su basi filologiche. Vedi: TROVATO, 2007, p. 632.

<sup>27</sup> Vedi: VOLPI, 2009, pp. 82-83, 84-87.

<sup>28</sup> Forse proprio uno di quegli studenti a cui si rivolge il commento del Lana – e ne sembra consapevole anche lo stesso Galvano a giudicare da alcuni suoi versi interpolati nel proemio d'*Inf.* XX – scegliendo significativamente il volgare rispetto al più aulico e scolastico latino. La postilla di Galvano, «Bon è 'l saper, ancor men da natura lo buon studente vaçço 'l conoseray chi ll'è, ond'el vien, cum 'lo porta ventura», è riportata in: LANA, ed. 2009, p. 54.

<sup>29</sup> Vedi: TERZI, 2002-2003, pp. CCXLIV, CCLX, CCLXIV-CCXC.

tornarono l'anno seguente<sup>30</sup>, tranne alcuni che in parte presero dimora a Padova, dov'erano stati accolti da Alberto da Carrara<sup>31</sup>. La presenza della postilla che giudica fazioso il commento filo-imperiale e anti-angioino del Lana a *Par. VI*, 106 può essere dovuta ad un passaggio di mano della committenza dopo le prime due cantiche a causa dell'esecuzione o dell'allontanamento del primo committente, che coinciderebbe anche con l'avvicendamento del miniatore tra l'Illustratore e il Maestro del B 18.

La vicenda del *Volumen* di Edimburgo (n. I.13), attestata da una scritta in fondo al codice, è una testimonianza dei rapporti della produzione di manoscritti giuridici miniati a Bologna con l'ambiente della Napoli di Roberto d'Angiò, il re sapiente. Sull'ultima carta del manoscritto (c. 306v), un'iscrizione riporta l'acquisto del manoscritto da parte di un uomo di Ravello in Campania. In passato si è riportato che la transazione sia avvenuta nel 1349<sup>32</sup>, ma, grazie all'aiuto decisivo di Giovanni Feo, docente di Paleografia Latina presso l'Università di Bologna, ho potuto effettuare una lettura completa della scritta: *Liber iste voluminis est [...] de Ravello qui emit ipsum die septimo decimo decembri indicione ix quo fuit celebrata/ dedicatio beate Clare de Neapoly sub anno domini millesimo trecentesimo quatragesimo none indicione predicte quod uncias quinze et tari decem feliciter amen amen amen amen amen dico tibi.*; «Questo libro del *Volumen* appartiene a [...] da Ravello, che lo comprò il 17 di dicembre, durante la nona indizione, nel giorno in cui fu celebrata la dedizione di Santa Chiara di Napoli, nell'anno del Signore 1340, nel corso della nona indizione prima menzionata, il prezzo di questo libro fu quindici once e dieci

---

<sup>30</sup> Vedi: CIACCIO, 1906, pp. 107-110; ANTONIOLI, 2004, p. 104. Basandosi sul testo di una sentenza del podestà del 26 marzo 1330 allora esistente nell'Archivio pubblico di Bologna, ma non più rintracciato, l'erudito settecentesco Giovanni Battista Verci riporta la notizia che alcuni cittadini riuscirono a fuggire da Bologna a Padova e l'anno seguente furono proscritti per sempre, stabilendosi quindi nella città veneta. Verci, 1788, pp. 153, 154 e nota 1; CIACCIO, 1906, p. 109, nota 8.

<sup>31</sup> Basandosi sul testo di una sentenza del podestà del 26 marzo 1330 allora esistente nell'Archivio pubblico di Bologna, ma non più rintracciato, l'erudito settecentesco Giovanni Battista Verci riporta la notizia che alcuni cittadini riuscirono a fuggire da Bologna a Padova e l'anno seguente furono proscritti per sempre, stabilendosi quindi nella città veneta. Verci, 1788, pp. 153, 154 e nota 1; CIACCIO, 1906, p. 109, nota 8.

<sup>32</sup> Vedi: *Italy...*, 1966, p. 1, n. 3.



tari, felicemente amen amen amen amen amen dico a te». Questa lettura consente di correggere l'anno della transazione dal 1349 ad un più interessante 1340. È esattamente l'anno in cui fu consacrata Santa Chiara, come dice la scritta. Infatti, una scritta sul lato nord del campanile di Santa Chiara attesta che la chiesa fu consacrata nel 1340, durante l'ottava indizione. La differenza delle indizioni può essere spiegata in virtù del fatto che l'iscrizione sul campanile segue l'indizione romana, che inizia il primo gennaio, mentre la scritta sul codice potrebbe seguire l'indizione greca, che inizia il primo settembre ed era comune a Napoli<sup>33</sup>. Potrebbe più semplicemente anche essere un errore del copista. Il tipo di valuta utilizzata nella transazione, le *oncie* e i *tari*, erano diffuse monete di conto nell'Italia meridionale del Trecento<sup>34</sup>. Questo dato e l'allusione a Santa Chiara indirizzano verso un contesto napoletano per la transazione. È possibile che il manoscritto sia stato acquistato da un napoletano che studiava legge a Bologna o da un giurista bolognese che si era trasferito a Napoli e che lo vendette poi al collega di Ravello ricordato nell'iscrizione. Va tenuto a mente che Napoli era un centro importante per lo studio e la pratica del diritto civile, fortemente legato a Bologna, a causa della presenza dell'Università e delle corti giudiziarie centrali del regno angioino. Jacopo Belvisi, già docente a Bologna, si trasferì a Napoli alla fine del XIII secolo, attirato da uno stipendio più elevato. Alcuni napoletani studiarono legge a Bologna e tornarono in patria successivamente<sup>35</sup>. Inoltre, il riferimento a Santa Chiara potrebbe essere un omaggio a re Roberto e a sua moglie Sancia, che fondarono la chiesa e il monastero come un segno della loro devozione verso la spiritualità francescana. La chiesa divenne anche il mausoleo della famiglia reale<sup>36</sup>. Inoltre, il manoscritto ha una serie di annotazioni tratte da giuristi che insegnarono all'Università di Napoli: Bartolomeo da Capua, Cino da Pistoia e Jacopo Belvisi.

---

<sup>33</sup> Vedi: CAPPELLI, 1983, pp. 6-7.

<sup>34</sup> Vedi: GRIERSON, TRAVAINI, 1998, pp. 468, 473.

<sup>35</sup> Vedi: MONTI, 1924; SABATINI, 1980, pp. 428-436, 465-471.

<sup>36</sup> Il lavoro più recente su Santa Chiara è: BRUZELIUS, 2005, pp. 151-175, che enfatizza il ruolo della regina Sancia nella fondazione di Santa Chiara. Vedi anche la differente e più tradizionale interpretazione di: GAGLIONE, 2002, pp. 68, 70, che sostiene che i sovrani ebbero un ruolo paritario nel promuoverne la costruzione.

Per quanto riguarda il nome cancellato dell'acquirente, un *Henricus Acconzaiocus de Ravello* è menzionato dal famoso giurista Luca de Penne come suo maestro all'Università di Napoli<sup>37</sup>. *Johannis Acconzaiocus* è documentato come *iudex magnae curiae* nel 1346 e *Petrillus et Maczonus Acconzaiocus* sono ricordati come *iudices curiae vicariae*. Tuttavia, l'esame dell'iscrizione sotto luce UV ha rivelato che nessuno di questi nomi può inserirsi nella lacuna tra «*est*» e «*de Ravello*».

La connessione del *Volumen* di Edimburgo con Napoli richiama l'attenzione per la presenza dei libri di legge bolognesi nella capitale angioina durante la prima metà del XIV secolo. È noto che quattro manoscritti giuridici bolognesi erano a Napoli tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo: il *Decretum Gratiani* nella Biblioteca Reale di Copenhagen (ms. Gl. Kgl. S. 193), due *Codex* a Parigi (BnF, mss. Latin 4530, 16913) e le *Decretali* del Musée Condé a Chantilly (ms. XVIII E 16). Alcuni studiosi hanno anche proposto che quindici libri di legge attestati nella biblioteca reale alla fine del regno di Carlo I (ca. 1281-1282) provenissero da Bologna<sup>38</sup>. L'influenza della miniatura bolognese sui libri decorati a Napoli è stata osservata per quegli anni<sup>39</sup>. La stessa tendenza può esser parzialmente continuata anche nel secolo seguente, quando le opere dei grandi pittori toscani, soprattutto Giotto e Simone Martini, costituirono i principali modelli per la pittura e la miniatura a Napoli<sup>40</sup>. Il frontespizio della famosa *Bibbia di Malines* (Louvain, Bibliothèque Universitaire, ms. 1, c. 3v), decorata da Cristoforo Orimina intorno al 1340 come dono per Andrea d'Ungheria, marito di Giovanna d'Angiò, figlia di re Roberto ed

---

<sup>37</sup> Sui pochissimi dettagli biografici che conosciamo su Enrico vedi: MONTI, 1924, p. 82.

<sup>38</sup> Vedi: LEONE DE CASTRIS, 1986a, pp. 158, 168, nota 35, 201-203; PERRICCIOLI SAGGESE, 2000, pp. 390, 396, nota 22; PERRICCIOLI SAGGESE, 2007, p. 335; D'URSO, 2010, pp. 41-42.

<sup>39</sup> Vedi: LEONE DE CASTRIS, 1986a, pp. 158, 168, nota 35, 201-203; PERRICCIOLI SAGGESE, 2000, pp. 390, 396, nota 22; IMPROTA, 2010, pp. 31-40.

<sup>40</sup> Tra le opere fondamentali sulla pittura e la miniatura della prima metà del Trecento a Napoli vedi: BOLOGNA, 1969, pp. 147-286; LEONE DE CASTRIS, 1986a, pp. 313-424; LEONE DE CASTRIS, 1986b, pp. 484-494; PERRICCIOLI SAGGESE, 2005, pp. 239-241.

erede al trono<sup>41</sup>, mostra il re Roberto seduto su un trono tridimensionale e circondato da otto virtù, sotto un baldacchino tridimensionale, mentre a c. 4r sono rappresentate le coppie reali di Carlo I e Beatrice, Carlo II e Maria, Roberto e Sancia, sedute su troni tridimensionali tra soldati, notabili e dame di corte, su tre registri differenti. Sebbene l'iconografia di queste miniature discenda da una tradizione di raffigurazione del sovrano dall'Alto Medioevo al XIII secolo, queste immagini possono anche essere poste in rapporto con le raffigurazioni dell'imperatore Giustiniano o di un giudice in trono nei manoscritti giuridici. Si può tentare un confronto proprio con i riquadri istoriati bolognesi del secondo quarto del Trecento<sup>42</sup>. Ad esempio, il cavaliere inginocchiato ai piedi di Beatrice nel registro superiore di c. 4v è un motivo forse ispirato dai riquadri all'inizio delle *Consuetudines feudorum* o del terzo dei *Tres Libri*, come si può vedere anche nel *Volumen* di Edimburgo (c. 277r). Inoltre, la rappresentazione della scena di composizione della *Bibbia* nel *bas de page* del colophon (c. 309r) può richiamare la raccolta delle antiche leggi romane con Giustiniano in trono nei manoscritti bolognesi.

Al fine di comprendere meglio l'importanza dei manoscritti giuridici bolognesi nella capitale del *Regnum Siciliae*, è opportuno rammentare che i re angioini di Napoli si consideravano creatori della legge e gli unici sovrani ad avere la medesima dignità del sacro romano imperatore. Re Roberto paragonava sé stesso a Salomone<sup>43</sup>, il giudice sapiente e re d'Israele che aveva chiesto a Dio la capacità di discernere tra il bene e il male e così stabilire la legge vera, per servire la giustizia e la pace. Nella *Bibbia di Malines* a c. 217r è raffigurato mentre riceve il libro dal copista seduto nella medesima posizione e sul medesimo trono di Salomone rappresentato a c. 157v.

---

<sup>41</sup> Su Cristoforo Orimina e la decorazione del sontuoso manoscritto commissionato come dono per Andrea d'Ungheria, vedi: BOLOGNA, 1969, pp. 276-277, 285, note 137-145, figg. 76-84; LEONE DE CASTRIS, 1986a, pp. 376, 384, note 28-30; PERRICCIOLI SAGGESE, 2005, pp. 838-840; BRÄM, 2007, pp. 15, 169-173, 404-405, tavv. XV-XXI, figg. 2, 3, 29, 74, 100, 118, 130, 147, 172, 186, 190, 199, 208, 213, 223, 228, 234, 241, 247, 259, 263, 264, 270, 277, 281, 287, 290, 292, 294, 299, 303, 308, 317, 325, 329, 333, 334, 346, 350, 355, 358, 362, 363, 369, 374, 378, 382, 383, 391, 397, 398, 431, 440, 446, 455, 485-498, 501, 505, 530-535, 581, 582; *The Anjou Bible...*, 2010.

<sup>42</sup> Andreas Bräm ha già collegato il frontespizio di c. 3r alla raffigurazione di Giustiniano come la Giustizia tra sei virtù nel Lat. 14339 di Parigi (c. 3r). BRÄM, 2004, p. 170 e nota 616.

<sup>43</sup> Vedi: PRYDS, 2000, pp. 57-58, 71; GAGLIONE, 2002, p. 64.

Roberto presiedeva le cerimonie ufficiali dello *Studium* come sovrano e *senior magister*. Nel 1330 disputò pubblicamente una *quaestio* sul problema se la legge umana contenga nulla di contrario alla legge d'Ivina<sup>44</sup>. Inoltre, l'interesse specifico che i re di Napoli dovettero avere per il *Volumen* può essere mostrato dai commenti che i docenti Jacopo Belvisi (morto nel 1335) e Andrea d'Isernia (morto nel 1316) scrissero a Napoli sui *Libri feudorum*. Jacopo scrisse anche un commento sull'*Authenticum* durante i suoi ultimi anni trascorsi all'Università di Perugia<sup>45</sup>. Inoltre, Luca da Penne redasse un importante commento sui *Tres Libri*<sup>46</sup>.

Tre manoscritti vaticani del *Corpus Iuris Civilis* con miniature dell'Illustratore sono stati ricondotti alla committenza del celebre giurista bolognese Riccardo da Saliceto<sup>47</sup>. Si tratta del *Digestum Vetus* Vat. lat. 1409 (n. I.10), del *Codex* Vat. lat. 1430 (n. I.11) e del *Volumen* Vat. lat. 1436 (n. I.12). Insieme al *Digestum Novum* Vat. lat. 1425 e all'*Infortiatum* Vat. lat. 2514 costituirebbero una serie completa del diritto giustiniano appartenuta a Riccardo<sup>48</sup>. Le ragioni a sostegno di quest'ipotesi consistono in una nota alla fine del Vat. lat. 1436 (c. 313v), in cui un creditore dichiara *Habeo a domino Roberto de Saliceto filio vestro*, rivolgendosi dunque a Riccardo, evidentemente proprietario del volume, in una nota di *Conduxit* all'inizio del Vat. lat. 1425 (c. 1r), in cui si registra che il libro è stato condotto a Padova il 21 settembre 1361 da un *dominus Ricardus de Bononia*, probabilmente il nostro Riccardo che in quell'anno era docente nello Studio patavino ed infine nella presenza in tutti e cinque i codici di una serie di annotazioni vergate da una medesima mano trecentesca, le quali sono siglate spesso con il nome di Riccardo<sup>49</sup>. È bene ricordare che tutti e cinque i volumi hanno gli stemmi di papa Innocenzo VIII Cybo (1484-1492) ed entrarono quindi probabilmente in Vaticano con la collezione di quel

---

<sup>44</sup> Vedi: PRYDS, 2000, pp. 68, 70, 78.

<sup>45</sup> Vedi: MONTI, 1924, p. 97; LEONARD, 1967, pp. 349-350.

<sup>46</sup> Vedi: SABATINI, 1980, pp. 468-469.

<sup>47</sup> La monografia più completa sul giurista è: PACE, 1995.

<sup>48</sup> Vedi: PACE, 1995, pp. 75-79.

<sup>49</sup> Vedi: PACE, 1995, pp. 75-81.

pontefice. Inoltre, il Vat. lat. 1409 e il Vat. lat. 1430 mostrano gli stemmi Gonzaga inquartati con il leone di Boemia che l'imperatore Venceslao concesse a Francesco signore di Mantova nel 1394. Questo stemma fu mantenuto anche dal successore Gianfrancesco (1407-1444) fino alla concessione del titolo di marchese nel 1433<sup>50</sup>. In apertura il Vat. lat. 1425 presenta un'altra nota di *Conduxit* relativa ad un *dominus Franciscus*, datata 25 ottobre 1425. *Franciscus* è verosimilmente Francesco Gonzaga, appartenente al ramo cadetto della famiglia e noto giurista, a cui riconducono numerose annotazioni in una stessa mano quattrocentesca nel codice in questione e nei Vat. lat. 1409, 1430 e 2514<sup>51</sup>. Date queste connessioni con i Gonzaga si è pensato che i codici attraverso Francesco siano passati nella biblioteca romana dell'omonimo cardinale, fratello del duca Ludovico, e quindi acquistati da Innocenzo VIII alla morte del prelato nel 1483<sup>52</sup>. Al di là dei passaggi di proprietà quattrocenteschi, difficili da determinare senza un esame attento degli inventari vaticani, non mi sembra esente da obiezioni l'ipotesi della committenza di Riccardo da Saliceto per i cinque manoscritti. In particolare, l'apparato decorativo del Vat. lat. 1409 e del Vat. lat. 1430 presentano due episodi di eccezionale amplificazione narrativa dell'illustrazione del diritto giustiniano quali i riquadri all'inizio del libro I del *Digestum* (c. 3r) con la nuova iconografia della corruzione della Giustizia e del libro VI del *Codex* (c. 179r) con la vicenda del servo fuggitivo che appaiono contrastare rispetto all'approccio logico-formale, conciso e distillato, alla materia legale caratteristico dell'attività scientifica e didattica di Riccardo da Saliceto<sup>53</sup>. Inoltre, il riquadro all'inizio del libro VI del *Codex* nel Vat. lat. 1430 mostra bande verticali gialle e nere, colori araldici dei Gonzaga, sugli scudi di alcuni soldati. Ammesso che le bande siano originali e non un'aggiunta posteriore del tempo di Francesco I o di Gianfrancesco, potrebbero testimoniare un'originaria committenza da parte di Luigi I Gonzaga, primo signore di Mantova (1328-1360), che potrebbe giustificare il carattere particolarmente sontuoso e innovativo del corredo figurativo

---

<sup>50</sup> Vedi: MALACARNE, 1993, pp. 39-49, 50-68, 70-75.

<sup>51</sup> Vedi: PACE, 1995, pp. 81-83.

<sup>52</sup> Vedi: PACE, 1995, pp. 85-86.

<sup>53</sup> Vedi: PACE, 1995, pp. 103-114.

dei due manoscritti e il fatto che questi due codici siano effettivamente appartenuti ai discendenti e successori Francesco I o Gianfrancesco, come testimonia la presenza dei loro stemmi<sup>54</sup>. Anche la raffigurazione di Ercole riconoscibile dalla ‘leonté’, vestito con un’armatura antica, nell’iniziale *I(uri)* sulla pagina incipitaria del libro I del *Digestum* sarebbe comprensibile in ragione di una simile committenza, anche se si giustificerebbe anche a Bologna come riferimento a Taddeo Pepoli. Non sono noti altri esempi della rappresentazione dell’eroe classico nei manoscritti giuridici. La figura di Ercole riceve nel Trecento italiano un’interpretazione positiva dal punto di vista politico, tanto da diventare un modello per i detentori del potere<sup>55</sup>. Soprattutto a Firenze si sviluppa una tale lettura. Già un perduto sigillo duecentesco della città riportava l’immagine dell’eroe con la scritta *Herculea clava domat Florencia prava*. Tra le formelle del campanile della cattedrale compare Ercole nudo con clava e ‘leonté’, mentre al suo fianco è il corpo privo di vita di Caco. Ercole è qui presentato come l’eroe che libera il mondo dall’ingiustizia e stabilisce l’ordine politico<sup>56</sup>. Significativamente Ercole si trova tra i perduti *vires illustres* dipinti probabilmente da Giotto nelle dimore gentilizie di Roberto d’Angiò a Napoli e di Azzone Visconti a Milano<sup>57</sup>. Ercole è quindi un modello di virtù per il signore che vuole essere giusto. Nei *Regia carmina* di Convelevole da Prato Ercole esorta Roberto d’Angiò ad emularlo nella lotta contro i malvagi<sup>58</sup>. Si trova raffigurato a figura intera ignudo con scettro dorato e ‘leonté’ alla c. 12r del ms. Royal 6 E IX, miniato da Pacino di Buonaguida, mentre alla c. 10v è re Roberto in trono. Ancora più esplicito è un sigillo di Federico II d’Aragona del 1305 con Ercole e la scritta *inicium sapienciae timor domini*, entrambi da monito per il sovrano<sup>59</sup>. In particolare, Ercole è personaggio

---

<sup>54</sup> Non si possono infatti riferire questi stemmi al parente giurista Francesco, come afferma Riccardo Pace, dato che il leone di Boemia era stato concesso esclusivamente a Francesco I Gonzaga e ai suoi eredi e successori, con pena pecuniaria per i contraffattori. Vedi: MALACARNE, 1993, pp. 257-258; PACE, 1995, p. 81, nota 19.

<sup>55</sup> Vedi soprattutto: HIMMELMANN, 1985, pp. 226-232.

<sup>56</sup> Vedi: HIMMELMANN, 1985, pp. 229-230.

<sup>57</sup> Vedi: DONATO, 1985, pp. 111-112.

<sup>58</sup> Vedi: DONATO, 1991, p. 85.

<sup>59</sup> Vedi: HIMMELMANN, 1985, p. 229.

esemplare della fortezza, intesa come fermezza davanti agli ostacoli e in particolare i malvagi<sup>60</sup>. Nel primo frontespizio della *Bibbia di Malines* Ercole compare tra le virtù che circondano Roberto d'Angiò in trono e nella sua aureola si legge la scritta *FORTITUDO*<sup>61</sup>. Non a caso nell'esordio del libro I del Vat. lat. 1409 Ercole si trova al di sotto dell'allegoria della tentata corruzione della Giustizia come una rappresentazione del principio su cui poggia l'esercizio del potere. Naturalmente, bisognerà supporre che tutti e cinque i codici siano stati ad un certo punto nelle mani di un giurista particolarmente legato all'insegnamento di Riccardo da Saliceto, se non dello stesso Riccardo, che sicuramente fu possessore dei Vat. lat. 1425 e 1436.

Se una commissione da parte del signore di Mantova resta ipotetica, è accertato che nella sua fase di maggiore creatività tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta l'Illustratore fu ricercato da alcuni prestigiosi esponenti della gerarchia ecclesiastica.

Il *Decretum Gratiani* Vat. lat. 1366 (n. I.10) mostra nella sua pagina d'apertura (c. 1r) un cardinale che presenta il libro a un monaco benedettino nell'iniziale *H(umanum)*, normalmente identificato con l'autore Graziano, che una tradizione interna alle scuole bolognesi di diritto canonico diceva aver composto l'opera presso la comunità benedettina cassinese dei Santi Naborre e Felice a Bologna<sup>62</sup>. Il cardinale porta un mantello grigio su una tonaca di colore bruno. Si tratta quindi probabilmente di un benedettino. Lo conferma l'abbigliamento di altre figure di monaci dipinte nel codice (c. 177r). Sempre sulla carta d'apertura si trovano altre due raffigurazioni di Graziano davanti a un angelo vestito con abito bianco e una sopravveste senza manica bruna. Melnikas<sup>63</sup> osservava che Graziano è qui rappresentato come monaco camaldolese secondo la notizia della sua appartenenza a tale ordine. Tuttavia, questa notizia emerge all'interno della storiografia dell'ordine non prima dell'inizio del

---

<sup>60</sup> Vedi: FAVARETTO, 2011, pp. 80-82.

<sup>61</sup> Vedi: HIMMELMANN, 1985, pp. 226-227.

<sup>62</sup> Vedi: QUAGLIONI, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2002, p. 2.

<sup>63</sup> MELNIKAS, 1975, pp. 44-45.

XVIII secolo<sup>64</sup>. Inoltre, l'abbigliamento di Graziano nella miniatura non corrisponde a quello camaldolese, che può prevedere un mantello bruno al di sopra dell'abito bianco non una sopravveste<sup>65</sup>. All'inizio della causa XVI (c. 177r) si trovano monaci vestiti secondo il costume benedettino più comune con tunica nera o grigia e mantello grigio, mentre all'inizio della causa XX (c. 198r) compaiono delle suore integralmente vestite di bianco, di cui una torna nel grande riquadro del *De poenitentia*, mentre si confessa davanti ad un frate anch'egli vestito interamente di bianco. Il predicatore al centro della scena potrebbe essere ugualmente un benedettino, per analogia con il Graziano della pagina d'apertura. I monaci e le suore vestite di bianco potrebbero appartenere a diversi ordini, come i camaldolesi, i cistercensi, gli olivetani e i premostratensi, anche se per le suore di questi ordini si prescriveva sempre un velo nero<sup>66</sup>. Tuttavia, data la varietà dei colori utilizzata si potrebbe pensare più semplicemente a varianti dell'abbigliamento dell'ordine benedettino, che sul colore lasciava margini di libertà tra il nero, il bruno e il bianco<sup>67</sup>. Resta quindi da individuare l'identità del cardinale raffigurato come committente del codice. Mi sembra che l'ipotesi più verosimile sia quella che si tratti del benedettino Pierre Roger (1290/1291-1352), originario del basso Limosino, entrato nell'ordine alla Chaise-Dieu intorno al 1300, docente di teologia a Parigi dal 1323, consigliere del re di Francia Carlo IV il Bello, creato cardinale da papa Benedetto XII il 15 dicembre 1338 con il titolo dei Santi Nereo e Achilleo, futuro papa Clemente VI (1342-1352)<sup>68</sup>. Si è visto come una datazione intorno al 1339 che si verrebbe a stabilire per il codice sarebbe compatibile con il percorso artistico dell'Illustratore. A favore di Pierre Roger sono anche lo spessore culturale del teologo, che bene si collega alla commissione di un *Graziano* come il Vat. lat. 1366,

---

<sup>64</sup> Vedi: QUAGLIONI, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2002, p. 3.

<sup>65</sup> Vedi: IANNUZZI, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 142-146, n. 7.

<sup>66</sup> Per i camaldolesi vedi: *Ibidem*; per i cistercensi vedi: IANNUZZI, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 165-173, n. 15; GUALDI, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 180-183, n. 22; per gli olivetani vedi: DONGHI, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 204-207, n. 32; per i premostratensi vedi: ARDURA, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 240-244, n. 52.

<sup>67</sup> Vedi: ENGELBERT, in *La sostanza dell'effimero...*, 2000, pp. 63-86.

<sup>68</sup> Vedi: GUILLEMAIN, *ad vocem*, in *Enciclopedia...*, 2000, vol. II.



in particolare alla centralità del Cristo nella *Subordinazione dei poteri* della pagina d'apertura, alla frase *Liber est vitae, exerceas te in ipso* che l'angelo rivolge a Graziano nello stesso luogo e alla grande scena all'inizio del *De poenitentia* (c. 292r), e l'interesse per la magnificenza decorativa dimostrata più tardi da pontefice nelle imprese promosse presso la residenza papale di Avignone. Ci si potrebbe chiedere come conciliare la posizione decisamente a favore del pontefice di Pierre con l'iconografia della *Subordinazione dei poteri* all'inizio del *Graziano*, che, riprendendo come si è visto il canone gelasiano, fra l'altro con la rappresentazione della spada in mano al sovrano temporale, appare non tenere conto delle più recenti affermazioni della supremazia papale, ultima la bolla *Unam sanctam* di Bonifacio VIII ripresa dallo stesso Pierre in un discorso del 1329. Tuttavia, va considerata la persistenza della tradizione anche iconografica interna al *Decretum Gratiani* e il rapporto con il re di Francia. Per salvaguardare l'alleanza con la dinastia capetingia era possibile moderare il principio della sovranità del papa su tutti i principi laici anche negli ambienti vicini alla curia avignonese, come mostra l'esempio del domenicano Pietro della Palude<sup>69</sup>. Infine, si è detto come l'unità sostanziale tra i poteri papale e secolare, basata sulla loro subordinazione al Cristo e quindi alla realizzazione del diritto divino-naturale, che viene visualizzata nell'immagine della *Subordinazione dei poteri*, fosse un fondamento dell'ordine giuridico medievale sottostante alle diverse vicissitudini del confronto politico tra i due 'gladi'.

Il *Liber sextus* della biblioteca dell'abbazia di St. Florian presenta sulla carta d'apertura gli stemmi del duca Alberto di Sassonia-Wittenberg, nominato vescovo di Passau da papa Giovanni XXII il 14 giugno 1320 e morto il 19 maggio 1342<sup>70</sup>. Come si è detto nel capitolo precedente, l'inconsueta rappresentazione del *Martirio di Santo Stefano* in apertura del codice (c. 1r) si lega alla personalità del committente, dato che sia la cattedrale sia la chiesa principale di Vienna, che rientrava nella giurisdizione della diocesi, portano la dedizione al protomartire. Alberto si fece seppellire nella cattedrale presso l'altare di San Bartolomeo, da lui stesso fondato. Ebbe inoltre una cura particolare per lo *Stephansdom* a Vienna, motivata dal legame stretto con il duca

---

<sup>69</sup> Vedi: LAMBERTINI, 2000, pp. 230-231.

<sup>70</sup> Il resoconto biografico più recente su Alberto è: WURSTER, 1990 (con bibliografia precedente).

Federico il bello d'Asburgo, che ricevette il titolo di *advocatus hereditarius ecclesie Pataviensis*. Alberto trattò Santo Stefano di Vienna quasi come una cattedrale, promuovendo il rinnovamento del coro, concluso nel 1340. La committenza del *Liber sextus* si può spiegare con la formazione giuridica di Alberto in Italia. Nel 1314 era rettore degli Ultramontani all'Università di Padova<sup>71</sup>. Il manoscritto di St. Florian fu naturalmente realizzato alcuni decenni dopo, probabilmente verso la fine degli anni trenta. Non vi è alcuna testimonianza del passaggio di Alberto in Italia in quegli anni, ma si può immaginare che avesse la possibilità di entrare in contatto con i centri editoriali di Padova e Bologna tramite intermediari, che non dovevano mancare a un fermo sostenitore della causa pontificia contro i tentativi egemonici dell'imperatore Ludovico di Baviera.

Il *Liber sextus* e le *Constitutiones* di Padova riportano nel colophon la nota di proprietà di *Nicholaus prepositus Strigonensis* e la data 1343. In quell'anno era prevosto della cattedrale di Esztergom, primaziale d'Ungheria, *Nicolaus de Viasaria*, insignito della carica da papa Benedetto XII il 18 gennaio 1339<sup>72</sup>. Nicolò, studente a Padova, è ricordato come *egregius doctor in iure*. Era figlio di Caterina Telegdi, sorella del primate d'Ungheria Csanà Telegdi. Nel 1343 scese in Italia a Napoli con la regina madre Elisabetta per assicurare la corona del *Regnum Siciliae* ad Andrea, fratello di re Luigi d'Ungheria. Fu in seguito membro dell'ambasceria inviata ad Avignone presso il pontefice per perorare la causa di Andrea<sup>73</sup>. Anche in questo caso la figura del committente giustifica l'eccezionali scelte iconografiche per i riquadri d'apertura dei due manoscritti. L'evidente legame con la casa reale ungherese e il ruolo di prevosto di Esztergom sono alla base delle *Storie di Santo Stefano Re d'Ungheria* all'inizio del *Liber sextus*, mentre la decisione di fare decorare l'inizio delle *Clementine* con le *Storie di Santa Caterina* è probabilmente un omaggio alla madre Caterina. Grazie alla scritta con la data 1343 si può riferire la commissione dei due codici all'anno in cui Nicola fu tra Napoli ed Avignone. Anche se si è visto come i manoscritti giuridici bolognesi circolassero a Napoli, Avignone è una sede più

---

<sup>71</sup> Vedi: GLORIA, 1888, ed. an. 1972, pp. 134, 385.

<sup>72</sup> Vedi: THEINER, 1859, p. 630, n. 946.

<sup>73</sup> Vedi: THEINER, 1859, pp. 664-665, n. 992; DERCSÉNYI, 1941, pp. 327-329.

probabile per la commissione di un simile codice, dati i legami della curia pontificia e degli entourage dei cardinali con i canonisti di Bologna. Inoltre, si è mostrato nel secondo capitolo come la singolare scelta di Nicola di farsi ritrarre a mezzo busto e di tre quarti nell'iniziale *B(ONIFACIUS)* sia riconducibile alle sperimentazioni sul ritratto condotte da Simone Martini ad Avignone.

# Catalogo

## I. Opere di accertata attribuzione

1. Maestro dell'Authenticum Lat. 14343 (?), Maestro del Graziano di Parigi, Illustratore e miniatore bolognese vicino al Maestro della Crocifissione D

**ANGERS**, Bibliothèque Municipale, ms. 378

Gregorio IX, *Decretales*

1343

Membranaceo; cc. III + 326 + I (pergamena) + II; 468 x 286 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno

*Contenuto*: c. 1r bianca, Gregorio IX, *Decretales* (*prima pars*: cc. 1v-167r), c. 167v bianca, tavola delle materie (cc. 168r-171r), Gregorio IX, *Decretales* (*secunda pars*: cc. 172r-325v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei libri interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi

fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei titoli interni: cc. 1r, 2v, 4r, 6r, 15v, 17v, 19v, 36r, 37v, 38v, 42v, 43r, 45r-v, 47v, 48v, 50v, 51r, 52r-v, 53r, 54v, 55r-v, 65v, 66r, 67v, 71v, 72r, 74v, 75r, 76r, 77v, 78r, 81r-v, 82v, 85v, 86v, 89r, 92v, 95v, 96r-v, 99v, 100v, 101v, 102r, 103r-v, 105v, 110r, 113r, 114r-v, 115r-v, 119v, 128v, 130r, 141r, 144v, 148v, 153v, 165v, 172r, 173v, 174v, 175v, 177r, 182v, 183r, 184r, 187r-v, 189r-190r, 191v, 192r, 193r-v, 194r, 195r, 196r, 197r-v, 199r, 203v, 204r, 205v, 206r, 210r, 213r, 216r, 218r, 220r, 221v, 222r, 225v, 229r-v, 232v, 235r-v, 236v, 237v, 239r, 243r, 245r-246r, 247r, 248r, 249v, 250r, 251r, 252v, 253v, 255v, 256r, 258v, 259v, 261r, 262v, 263r, 268r-v, 275r-276r, 278r, 281r, 282r, 285v-286v, 287v, 290r, 291r-293r, 294v-295r, 298r-v, 303v, 306r, 307r, 308r, 310r, 319v, 325r; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 1v (*Decretales*, proemio: *Papa Gregorio IX in trono circondato dal concistoro, scene di discussione e pagamento di debiti*, iniziale *G*(regorius) con *San Bernardo che presenta il glossatore Bernardo da Parma alla Vergine col Bambino*, iniziale *R*(ex) con la *Vergine col Bambino in trono*, nella glossa iniziale *G*(regorius) con *un cardinale*, iniziale *R*(ex) con *busto di re*), 2r (*Decretales*, libro I: *Adorazione della Santissima Trinità da parte della Vergine, delle Virtù Teologali e dei Santi*, a c. 2v iniziale *F*(irmiter) con *San Giovanni Apostolo*), 172r (*Decretales*, libro III: *Elevazione del calice*, iniziale *U*(t) con *orante inginocchiata*); riquadri istoriati larghi una colonna del testo: cc. 89r (*Decretales*, libro II: *Scena di giudizio con il papa in trono*), 239r (*Decretales*, libro IV: *Celebrazione degli sponsalia*), 263r (*Decretales*, libro V: *Scena di giudizio con il papa in trono*, iniziale *S*(i) con *un santo*)

*Provenienza*: forse già di Pierre de Laval (sui tagli stemma dei Montmorency-Laval), abate di Saint-Aubin e di Saint-Nicolas di Angers (morto nel 1493)

L'iniziale *R*(ex) con la *Madonna col Bambino* a c. 1v interpreta il *Rex bonus* della lettera dedicatoria di Gregorio IX come il Cristo. È singolare l'iconografia della Trinità a c. 2r con il Padre rappresentato come un volto all'interno di un disco nero, il Figlio come un giovane uomo vestito di bianco e lo Spirito come una colomba bianca

all'interno di un cerchio diviso in tre spicchi su fondo rispettivamente dorato, bianco e rosso.

Il codice appartenne ai Montmorency-Laval di Angers, come indica lo stemma dipinto sui tagli. È stato ipotizzato che il membro di questa famiglia ad esserne proprietario fosse Pierre de Laval (morto nel 1493), cognato di Renato d'Angiò, abate di Saint-Aubin e di Saint-Nicolas di Angers, arcivescovo di Reims dal 1473 alla morte (vedi *Catalogue des manuscrits...*, 1984, p. 33).

Il colophon alla fine del testo e alla fine della glossa riporta il nome del copista, il presbitero Giovanni da Piciano. Alla fine della glossa Giovanni ha scritto anche la data '1343': *Ego Johannes, presbiter de Piciano, ad honorem Dei, feci hoc opus, anno Domini millesimo CCC. XXXX. III, ind. XII, die II septembris*. La data dopo il 1340 è coerente anche con l'impaginazione delle pagine d'apertura principali (cc. 1r, 2v, 172r) con un semplice riquadro largo due colonne e gli intervalli tra le colonne di testo e glossa ampi e senza decorazione (vedi: L'ENGLE, 2000, p. ). Le due pagine miniate d'apertura del manoscritto (cc. 1r, 2v) sono state riprodotte senz'attribuzione in un volume tematico sulla miniatura medievale. In seguito, Robert Gibbs (2012, pp. 124-125) ha condivisibilmente restituito i riquadri larghi due colonne (cc. 1r, 2v, 172r) al miniatore del riquadro all'inizio dell'*Authenticum* nel Lat. 14343 di Parigi e il riquadro all'inizio del libro II (c. 89v) all'Illustratore. Per via autonoma anche François Avril ha riconosciuto l'Illustratore in questo riquadro e ha giustamente attribuito i riquadri all'inizio degli ultimi due libri (cc. 239r, 263r) al Maestro del Graziano di Parigi. Si rimanda al secondo capitolo per la lettura critica della presenza dei tre artisti nel codice. Qui aggiungo che anche le iniziali decorate con figure intere o busti all'inizio dei titoli interni di testo e glossa sono di mano del Maestro del Graziano di Parigi, tranne quelle di due quinterni alle cc. 243r-261r, dove interviene un miniatore vicino al Maestro della Crocifissione D nella *Novella* di Cambrai.

Bibliografia: *Catalogue des manuscrits*, 1984, p. 33, tav. LXXXII; JACOB, 2002, pp. 204-205, fig. 1; AVRIL, 2008, p. 35, nota 26; TORCHET, 2010, p. 57, nota 14; GIBBS, 2012, pp. 124-125.

## 2. Illustratore

**AUSTRIA**, Collezione privata

Ritaglio da un volume di *Decretali*

1330-1335 circa

Membranaceo; 69 x 133 mm

Scrittura in *littera Bononiensis*, segni di paragrafo alternativamente rossi e blu

*Contenuto*: Gregorio IX, Liber extra, libro II, titolo IX, inizio del cap. I

*Decorazione*: Iniziale istoriata *O(mnes)* entro un riquadro dorato su fondo blu nel testo: *Schermaglia tra due buffoni*, iniziale *O(mnes)* entro un riquadro dorato su fondo blu nella glossa con busto di uomo anziano

*Provenienza*: nella collezione di Richard Offner a New York, in vendita presso la Casa d'Arte Bruschi a Firenze nel 2004

Il soggetto dell'iniziale *O(mnes)* nel testo è stato convincentemente collegato da Ada Labriola (in *Casa d'Arte...*, 2004, p. 6) con il tema del testo corrispondente sulle norme da rispettare il giorno di domenica, tra cui è il divieto dei litigi.

I due capilettera, già nella collezione dello storico dell'arte Richard Offner, sono stati restituiti all'Illustratore da Ada Labriola ((in *Casa d'Arte...*, 2004, pp. 5-7), che proponeva confronti condivisibili con le iniziali del Ricc. 1005 e le miniature dell'*Infortiatum* di Cesena. Soprattutto con la decorazione di quest'ultimo manoscritto mi sembra che le due iniziali siano vicine, collocandosi dunque nella prima metà degli anni trenta.

Bibliografia: LABRIOLA, in *Casa d'Arte...*, 2004, pp. 5-7; ZEILEIS, 2009, pp. 111-113.

3. Illustratore, Maestro dell'Authenticum di Bordeaux e miniatore vicino al Maestro del Graziano di Parigi

**BORDEAUX**, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1

Giustiniano, *Parvum Volumen*

1335 circa

Membranaceo; cc. II + 304 + II; 455 x 280 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti nel testo dei *Tres libri*, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno del testo, all'inizio degli estratti della glossa dei *Tres libri*

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno

*Contenuto*: Giustiniano, *Institutiones*, (cc. 1r-76r); 76v bianca; Giustiniano, *Authenticum* (*prima pars*: cc. 77r-143v, *secunda pars*: cc. 144r-204r); c. 204v bianca; Giustiniano, *Tres libri* (cc. 205r-274r); c. 274v bianca; *Libri feudorum* (cc. 275r-301r); cc. 301v-304v bianche

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio dei titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri dei titoli interni dell'*Authenticum*; iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa delle *Institutiones*: cc. 1r, 2r-5v, 7r, 8r, 9r-15r, 19v-20v, 21v, 22v, 23r, 24r, 25r-26r, 27r, 28v, 29v, 30r-v, 31v, 35r-v, 37r-v, 39v, 40v-43v, 44v-46r, 47r-48r, 50r-53r, 54r-v, 55v-56v, 58v, 59r, 60r, 61r-v, 69v, 70v-72v, 73v-74r, 75r-76v, 77r, 79r, 83r, 85r, 86v, 87v, 89v, 92v, 96v, 100v, 101r, 102r-103v, 104v, 106r,



107r, 108v, 109r, 111v, 115r-v, 116v, 127r, 128r, 130r-v, 131v, 132v, 133v, 134v, 135r, 137r-138v, 139v, 140r, 141r-v, 142v-144r, 147r, 148v, 150r, 151v-152v, 153v, 155r-v, 157v, 158r, 159r-v, 163r, 166r-168v, 170v, 172v, 173r-v, 174v-175v, 177r-v, 178v, 181v, 184v, 186r, 187r, 190r, 191r, 192v, 193v, 194v, 197r, 198r-199r, 201r, 205r, 207r, 208r-211r, 212r, 213r-215v, 219r-223r, 224r, 225r-227v, 228v-231v, 232v-239r, 240r, 241r, 243r-244v, 245v-250v, 251v, 252v-255r, 258r-259r, 260r-262v, 264v, 266r-v, 267r-268v, 269v, 270v, 271r-v, 272v-275v, 276r, 277r-278r, 279v-286v, 287v-290r, 291r-296r, 299v, 300v-301v; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 1r (*Institutiones*, proemio: *Giustiniano in trono fra i giuristi e scena di decapitazione*, iniziale *I(mperatoriam)* con Giustiniano, fregio inferiore tra il testo e la glossa con paesaggio roccioso e alberi e dischi dorati), 77r (*Authenticum*, *collatio I: Giustiniano in trono fra i giuristi e compilazione dell'Authenticum*, fregio inferiore con donna, soldato, uomo e paesaggio roccioso con alberi), 205r (*Tres libri*, libro I: *Giustiniano in trono e scena di pagamento dei debiti al tesoro imperiale*, fregio inferiore con paesaggio roccioso e alberi, dischi dorati), 275r (*Consuetudines feudorum: Investitura di un vassallo da parte di un vescovo*, fregio negli spazi fra glossa e testo e fra le due colonne del testo con losanghe e rombi); riquadri larghi una colonna del testo: cc. 15r (*Institutiones*, libro II: *Scena di giudizio*, fregio con paesaggio sopra la rubrica), 37v (*Institutiones*, libro III: *Scena di giudizio con minore*, iniziale *I(ntestatus)* con defunto in una bara entro un paesaggio roccioso con un albero e dischi dorati), 56r (*Institutiones*, libro IV: *Scena di giudizio e omicidio*), 144r (*Authenticum*, *collatio VI: Scena di giudizio con minore*), 229v (*Tres libri*, libro XI: *Scena di trasporto navale*), 249v (*Tres libri*, libro XII: *Scena di giudizio*)

*Provenienza:* già di proprietà della dinastia aragonese dei conti di Ampurias (1325-1402), di cui compare lo stemma alla c. 1r, donato alla Biblioteca dalla vedova di Auguste Ravet figlio nel maggio 1858 (scritta sulla coperta anteriore)

Il manoscritto fu donato alla Biblioteca dalla vedova di Auguste Ravet, figlio dell'omonimo giurista di Lione, che già era proprietario del codice (vedi: *Catalogue des manuscrits...*, 1880, p. 136), nel maggio 1858, insieme ad altri due volumi,

contenenti l'*Infortiatum* (ms. 355.2) e il *Digestum novum* (ms. 355.3). Uno stemma è stato dipinto al centro del margine superiore della carta d'apertura (c. 1r) (Tavola). Lo stemma, bipartito, a sinistra d'oro a un palo di rosso (Aragona), a destra d'oro a tre fasce di rosso (Ampurias), corrisponde a quello della dinastia aragonese dei Conti di Ampurias in Catalogna, durata dal 1325 al 1402 (Lo stemma è riportato nell'*Armorial de Gelre* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 15652-56, c. 62v), composto tra il 1370 e il 1395. Vedi *Gelre...*, 1992. Per la dinastia aragonese di Ampurias vedi BISSON, 1986, p. 120; AURELL, 1992, pp. 203-204; SABATE I CURULL, 2006, p. 362). Ne consegue che il manoscritto dev'essere stato di proprietà di un membro della famiglia entro questi termini cronologici. La forma stravagante con cui lo stemma s'inserisce all'interno della composizione della pagina, entro una sorta di calice floreale blu, mentre di solito nei manoscritti bolognesi gli stemmi sono inquadrati da angeli o da cornici geometriche, lascia pensare che sia stato aggiunto successivamente al suo arrivo in Catalogna, forse al seguito di qualche giurista locale di passaggio a Bologna.

Il grande riquadro istoriato ad apertura del codice (Tavola) è stato riprodotto senz'attribuzione da Barbara Morel (2001, p. 694) in un recente contributo sull'iconografia trecentesca della Giustizia e del Bene Comune. Il riferimento all'Illustratore si deve ad un parere orale di François Avril. L'Illustratore è autore anche delle miniature maggiori alle cc. 205r e 275r, mentre nell'altra grande scena miniata ad apertura dell'*Authenticum* (c. 77r) compare un maestro altrimenti non noto. A quest'artista si possono restituire anche le scene miniate più piccole alle cc. 144r, 229v e 249v e tutte le iniziali decorate con figure. Le restanti miniature alle cc. 15r, 37v e 56r sono invece opera di un miniatore vicino al Maestro del Graziano di Parigi, che parrebbe riconoscere anche nelle iniziali alle cc. 83r-85v, corrispondenti ai due bifogli conclusivi di un quinterno. Nei due grandi riquadri alle cc. 1r (Tavola) e 205r (Fig. 2) l'Illustratore si presenta in una fase leggermente più avanzata rispetto all'*Infortiatum* di Cesena e ai *Parvum Volumen* di Edimburgo e Monaco. Il *Volumen* di Bordeaux si presenta dunque come un'opera di transizione verso la fase più tipica dell'Illustratore.

Bibliografia: DELPIT, 1880, pp. 136-139; MOREL, 2001, p. 694; BILOTTA, 2011, pp. 226, 227, figg. 5, 234; DEL MONACO, c.d.s.

#### 4. Illustratore e Maestro delle iniziali di Cesena

**CESENA**, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2

Giustiniano, *Infortiatum cum apparatu Accursii*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. III + 308 + III; 468 x 289 mm;

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa, una delle quali, a c. 22r, accompagnata da un fregio a pennello con coda fogliata e dischi dorati

Legatura: moderna con reimpiego di elementi antichi (originali?), in pelle e assi di legno, con borchie, cantonali e rosone in metallo, sui cantonali è presente il monogramma di San Bernardino

*Contenuto*: *tabula* dei contenuti (c. 2r), c. 2v bianca, Giustiniano, *Infortiatum, cum apparatu Accursii* (cc. 3r – 307v, cc. 109v-110v, 226v bianche);

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio di alcuni titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu e dorato all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa: cc. 3r, 12v, 15v, 19r, 20r-v, 25r, 28r, 38v, 40v, 42v, 49v, 52v, 54r, 55v, 58v, 59v, 60r, 66r, 69v, 84v, 87v, 88r, 91v, 100r, 103v, 107r, 111r, 127v, 143v, 160r, 167r, 170r, 171v, 178v, 181r, 183v, 187v, 193r, 200v, 203v, 204r, 206v (iniziale nella glossa ritagliata), 227r, 229v, 231v, 251r, 257v, 260r, 261r, 265v, 268v, 272r, 273v, 278v, 281r, 282v, 283r, 286v, 292v, 297r, 302r, 304v; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 3r (*Infortiatum*, libro XXIV: *Giudice in cattedra e*

richiesta della dote in caso di divorzio), 111r (*Infortiatum*, libro XXX: *Viatico a un infermo*), 227r (*Infortiatum*, libro XXXVI: *Giudice in cattedra e spartizione dell'eredità in base alla legge di Falcidio*); riquadri larghi una colonna del testo: cc. 12v (*Infortiatum*, libro XXV: *Regole sulle spese relative alle doti*, iniziale *(I)mpensarum* con giovane che porta una cesta sulle spalle, riquadro largo una colonna del testo con paesaggio con cane alla fine del libro precedente), 20v (*Infortiatum*, libro XXVI: *Conferimento della tutela di un bambino*, riquadro largo una colonna del testo con paesaggio con leone ed orso alla fine del libro precedente a c. 20r), 42v (*Infortiatum*, libro XXVII: *Scena di giudizio per esenzioni relative alla dote*), 59v (*Infortiatum*, libro XXVIII: *Testamento al capezzale di un moribondo*), 88r (*Infortiatum*, libro XXIX: *Testamento di un soldato*), 127v (*Infortiatum*, libro XXXI: *Scena di giudizio per legato e fedecommesso*), 143v (*Infortiatum*, libro XXXII: *Scena di giudizio per legato e fedecommesso*, riquadro largo una colonna del testo con paesaggio con leone alla fine del libro precedente a c. 143r), 160r (*Infortiatum*, libro XXXIII: *Scena di giudizio per legato e fedecommesso*), 183v (*Infortiatum*, libro XXXIV: *Distribuzione dell'acqua*), 206v (*Infortiatum*, libro XXXV: *Scena di giudizio per legato e fedecommesso*), 231v (*Infortiatum*, libro XXXVII: *Giustiniano in trono e senatoconsulto*, riquadro largo una colonna del testo con paesaggio con cane e lupo alla fine del libro precedente a c. 231r), 260r (*Infortiatum*, libro XXXVIII: *Scena di giudizio sul possesso dei beni di un uomo*), 283r (*Infortiatum*, libro XXXIX: *Compiti dei liberti*); a a c. 3r;.

*Provenienza*: proprietà di Daulo Dotti (nota di possesso a c. 308v), poi di Paolo Dotti, che lo diede a Buontempo da Fermo, da cui lo comprò fra Francesco de Alaleona il 5 ottobre 1432 (scritta a c. 308r) pervenuto alla biblioteca del convento di San Francesco a Cesena, prima del rinnovamento promosso da Malatesta Novello intorno al 1450.

Il codice è stato interamente restaurato durante la campagna condotta sui manoscritti della Malatestiana a cura dell'Istituto di Patologia del Libro, negli anni 1968-71 (*Conservazione, restauro e archeologia del libro...*, 1982, pp. 10, 12).

Il primo possessore documentato del codice alla c. 308v è Daulo Dotti, figlio del giureconsulto padovano Schinella Dotti, attestato a Padova il 10 giugno 1364 ed il 9 agosto 1370 (vedi: GLORIA, 1888, pp. 59, n. 1234, 84, n. 1308). Secondo una scritta riportata a c. 308r, fra Francesco de Alaleona di Monte Santa Maria lo comprò a Perugia il 5 ottobre 1432 per ottanta ducati d'oro da Buontempo da Fermo, che lo aveva ricevuto a sua volta da Paolo Dotti padovano, presenti lo studente Antonio da Fermo e Nicolò o Stronzolo da Perugia. Il 10 giugno 1437, il manoscritto fu restituito all'Alaleona da un Pietro Ungaro, che lo aveva ricevuto temporaneamente dal proprietario, in cambio di un anello. Probabilmente fu l'Alaleona a donare il codice alla biblioteca dei Frati Minori di Cesena. Le lettere "D" e "A" a c. 3r sono riferibili alle iniziali del nome del più antico proprietario conosciuto (vedi: LOLLINI, in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 206, n. 36) piuttosto che a quelle del committente (D'ARCAIS, 1977, p. 29). Anche i tre stemmi blu a c. 3r sono stati aggiunti successivamente (vedi: LOLLINI, in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 206, n. 36). È stato anche ipotizzato che la presenza del codice nella raccolta libraria del convento francescano sia dovuta alla donazione del giurista Fredolo Fantini nel 1429 (BALDACCHINI, 1996, p. 27; SAVOIA, 2007, p. 23).

La decorazione miniata è stata riconosciuta di carattere bolognese (vedi: CAMPANA, 1932, p. 100; PIRANI, 1966, p. 20) e ritenuta anticipare la produzione di Nicolò di Giacomo (vedi: *Mostra storica...*, 1953, pp. 137-138, n. 195), con una vicinanza alle opere dell'Illustratore (vedi: ROTILI, 1968, p. 70). L'attribuzione all'Illustratore fu proposta da Longhi in occasione della mostra del 1950 (*Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, 1950, p. 38, n. 168). La D'ARCAIS (1977, pp. 27, 33-35) ha precisato che le parti spettanti al notevole anonimo comprendono le scene istoriate, le iniziali istoriate all'inizio di ciascun libro e i cinque paesaggi riquadrati. Nelle iniziali interne ai libri emerge un altro miniatore, denominato dalla d'Arcais (1979, p. 364) 'Maestro delle Iniziali', attivo anche nel *Decretum Gratiani* S.II.1 della Malatestiana accanto al Maestro del B 18 e nel *Decretum Gratiani* Clm 23552 della Staatsbibliothek di Monaco accanto all'Illustratore stesso, al Maestro del B 18 e al Maestro della *Crocifissione* D (D'ARCAIS, 1977, p. 35; D'ARCAIS, 1978, p. 113, nota 13; D'ARCAIS, 1979, pp. 358,

360, 364; MEDICA, 1990, p. 105). La presenza del medesimo miniatore nei due codici cesenati è stata messa in dubbio da Lollini (in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 206, n. 36). Le parti spettanti all'Illustratore hanno orientato gli studiosi a datare la decorazione del codice all'inizio degli anni trenta, poco dopo la *Commedia* riccardiana ms. 1005 e in contemporanea del *Digestum novum* Add. 12023 della British Library, poco tempo prima del *Decretum Gratiani* ms. Vat. lat. 1366 e del *Codex* ms. Vat. lat. 1430 (D'ARCAIS, 1977, p. 36; MEDICA, 2005a, p. 91; MEDICA, 2005b, p. 187; LOLLINI, in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 206, n. 36). Escluso il *Digestum* di Londra dal catalogo dell'artista, le miniature del manoscritto cesenate trovano un parallelo forse di poco più recente nei *Volumen* di Edimburgo e Monaco, rispetto ai quali costituiscono una realizzazione di più elevata cura esecutiva.

Bibliografia: MUCCIOLI, 1784, II, p. 31; ZAZZERI, 1887, pp. 282-284; *Mostra del libro...*, 1928, p. 18, n. 26; CAMPANA, 1932, p. 100; SALMI, 1932, p. 304; *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, 1950, p. 38, n. 168; *Mostra storica...*, 1953, pp. 137-138, n. 195; PIRANI, 1966, pp. 19, fig. 6, 20; ROTILI, 1968, pp. 69-70, tav. 24b; D'ARCAIS, 1977; D'ARCAIS, 1978, p. 113; D'ARCAIS, 1979, pp. 358, 360, 364; GERLI, 1979, p. 196; CASSEE, 1980, p. 114; DALLI REGOLI, 1980, pp. 171-172, 174, figg. 191-195; GERLI, 1980, p. 153; CONTI, 1981a, pp. 85, 87-88, 91; CONTI 1981b, pp. 75-76, 81, nota 19; *Conservazione, restauro e archeologia del libro...*, 1982, p. 12; DOLCINI, 1983, tav. B; D'ARCAIS, 1988, pp. 66-69 e figg. 3, 6; *Università e studenti...*, 1988, tavv. a colori; ZAMPONI, 1988, p. 175; CONTI, 1990, pp. 12, 84, fig. 67, 85, fig. 68, 86, fig. 69, 87, fig. 70; D'ARCAIS, 1995, pp. 259-260; MURANO, 1995, p. 240; BALDACCHINI, 1996, p. 27 e fig. 5; CONTI, 1996, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, vol. XX, p. 695; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; L'ENGLE, 2002, p. 233, nota 21; BUSONERO, 2003; LABRIOLA, in *Casa d'Arte...*, 2004, p. 6; LOLLINI, 2004, p. 28; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, pp. 361-362; BOLLATI, in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 212; LOLLINI, in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, pp. 206-207, n. 36; MEDICA, 2005a, pp. 91, 93, nota 50; MEDICA, 2005b, p. 187, fig. 222; MURANO, 2005, pp. 388, 390; LOLLINI, 2007, p. 182; SAVOIA, 2007, p. 23; DEL MONACO, 2011; DEL MONACO, c.d.s.; MEDICA, c.d.s.

## 5. Illustratore

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 636

Bonifacio VIII, *Liber VI decretalium cum apparatu Iohannis Andreae*

1340 circa

Membranaceo; cc. II + 129 + II; dimensioni

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 458 x 298 mm

*Contenuto*: Bonifacio VIII, *Liber VI decretalium cum apparatu Iohannis Andreae* (cc. 1r-129v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei libri interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei titoli interni: cc. 1v, 2v, 3r-v, 10r, 11r!-v, 34v, 35v, 36v, 37v, 38r-39r, 41v, 43r, 46r, 47r, 49r-50r, 51r-53v, 54v, 55v, 56v, 57v, 58r, 62r, 65v-66v, 75r-76r, 80r-v, 81v, 82v, 83v, 84v, 85v, 86r, 87r-88r, 90r, 91r, 92v, 93r-94v, 100r, 101r, 102r, 103r-v, 107r, 109r-v, 110v, 118r; riquadro istoriato largo due colonne del testo: c. 1r (*Liber sextus*, proemio: *Incoronazione della Vergine fra angeli*)

*Provenienza*: entrato nella Biblioteca Vaticana con la Biblioteca Palatina di Heidelberg donata da Massimiliano di Baviera a Gregorio XV nel 1622



Il corredo decorativo del codice presenta un'unica illustrazione sulla pagina iniziale con l'*Incoronazione della Vergine* su fondo oro, accompagnata da due angeli genuflessi e oranti ai piedi del trono e due angeli in piedi collocati sul medesimo piano all'estremità destra e sinistra della scena, i quali suonano rispettivamente un liuto ed una viola, mentre cinque angeli in volo sostengono un drappo ornato con motivi a *ramages* dietro il trono; altri due angeli osservano la scena dall'alto al di sopra di un'edicola timpanata che incornicia il riquadro. Un soggolo fascia il collo e il mento della Vergine. La presenza dell'*Incoronazione della Vergine* all'inizio del proemio del *Liber sextus* è una scelta non convenzionale rispetto all'usuale scena di presentazione dell'opera al pontefice. Può essere giustificata come un riferimento al primo titolo *De summa Trinitate et fide catholica*.

Ritenuto dalla Ciaccio (1907, p. 110) un esempio della più antica miniatura bolognese legata a modelli bizantini, il codice fu riferito al «migliore dei precursori di Niccolò» da Baldani (1909, pp. 408-409). La Pirani (1955, p. 261) non sapeva se attribuire la scena di apertura del manoscritto all'Illustratore o allo stesso Niccolò. Osservava nella Vergine «tutta la forza e la soavità delle Madonne di Vitale». Finalmente Salmi (1955, p. 15) restituiva il riquadro alla bottega dello Pseudo Nicolò, riconoscendovi l'ispirazione della tavola dipinta da Vitale col medesimo soggetto nella Pinacoteca di Budrio. La Chiti, nella sua tesi di laurea del 1965, attribuiva la miniatura all'Illustratore intorno al 1345 (vedi: CASSEE, 1980, p. 117). Al contrario, Conti (1981a, p. 91) individuava nel riquadro la mano di un collaboratore dell'Illustratore, che avrebbe eseguito anche la pagina di apertura del Clm 23552 di Monaco. Non mi sembra che lo scarto rispetto alle testimonianze più note della produzione dell'Illustratore sia tale da invocare l'intervento di un aiuto. Se è osservabile qualche caduta qualitativa, sarà piuttosto da spiegare con un minor controllo formale del maestro. È invece condivisibile il richiamo del Clm 23552, insieme al Vat. lat. 1389, aggiungerei.

Bibliografia: STEVENSON, 1886, p. 227; CIACCIO, 1907, p. 110; VENTURI, 1907, p. 1011; BALDANI, 1909, pp. 408-409; PIRANI, 1955, p. 261; SALMI, 1955, p. 15;

CASSEE, 1980, p. 117; CONTI, 1981a, p. 91 e nota 37; CONTI, 1981b, p. 78 e nota 27;  
GIBBS, 1984, p. 639.

## 6. Maestro del 1346 e Illustratore

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 161

Graziano, *Concordia discordantium canonum sive decretum*

1345-1346 circa

Membranaceo; cc. II + 366; 474 x 292 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno, sul dorso stemmi di Alessandro VII

*Contenuto*: Graziano, *Concordia discordantium canonum* (*prima pars*: cc. 1r-106v; *secunda pars*: 107r-296v; *ultima pars*: 297r-364v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle *distinctiones*, delle *causae* e dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1r (*H(umanum)*, testo: *Graziano scrive il testo del Decretum*), 2r-3v, 4v, 5v, 6r, 7r-v, 8v, 9r-v, 10v, 11v, 12r, 13r-14r, 15r, 16v, 17r, 19r-v, 20r, 22v, 23r, 24v-25v, 27r-28r, 29r, 30v, 31r-v, 32v, 33r-v, 34v, 35r-v, 36v-37v, 38v, 39r, 40r-v, 41v-42v, 49r-50r, 52r-54rv, 56r-v, 58v, 59r-v, 60v-62v, 63v, 64r, 65r, 66r-67v, 69r, 70r-71v, 73r-74v, 75v-77r, 80v, 81v, 83r-v, 84v, 85r, 97r, 98v, 100v, 102v, 103r, 107r (*Q(uidam)*, testo: *Un vescovo seduce una donna*), 110v, 112r, 114r-v, 119v, 125r-127r, 128r-129r, 130v, 131v, 132r, 133r-134v, 135v-139r, 140v-141v, 147r, 149r-150v, 152r, 153r, 154r, 155r-v, 158v, 166r, 169r, 175v-176v, 177v, 180v-181v, 182v, 183v, 184r, 185v, 186v-188r, 189r, 195r, 196r, 198v-199v, 202v, 203r, 206v, 207r, 209v,

210v, 211v, 212v, 213r-214v, 215r, 217v, 220v, 222v, 223v, 224r, 225r, 233v, 238v, 239r, 240r, 243v, 248v, 249v, 254r, 255v, 257v, 258v, 259v, 260v, 263r, 264r, 269r, 273v, 275v, 276r, 277r-v, 279r-280r, 281r, 282v-283v, 285r, 286v, 289r, 290v, 291r, 293r-294r, 297r, 303r, 314v, 320r, 323r, 324v, 325r, 326r-v, 328r, 329v, 330v, 331v, 332r, 333v, 334v, 335r-336r (335v, *Q(uidam): Moglie defunta in una bara*), 337r, 338r (*D(e ecclesiarum)*, testo: *Vescovo davanti a un altare*), 342r, 350v, 352r, 362v; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: 1r (*Concordia discordantium canonum, distinctio I: Subordinazione dei poteri al Cristo in trono circondato dalla Vergine e dagli apostoli nel registro superiore*), 107r (*Concordia discordantium canonum, causa II: Cristo fra i dottori*), 292r (*Concordia discordantium canonum, de poenitentia: Predica di un vescovo e chierico in adorazione di tre santi soldati, iniziale H(is) con scena di confessione*); riquadri istoriati larghi una colonna del testo: cc. 85r (*Concordia discordantium canonum, causa I*), 125v (*Concordia discordantium canonum, causa III: Scena di giudizio con il papa in trono sull'azione di un vescovo contro un altro vescovo*), 134r (*Concordia discordantium canonum, causa IV*), 138v (*Concordia discordantium canonum, causa V*), 141v (*Concordia discordantium canonum, causa VI*), 147r (*Concordia discordantium canonum, causa VII*), 149v (*Concordia discordantium canonum, causa VIII: Scena di giudizio con il papa in trono su un vescovo simoniaco e un vescovo a letto sceglie il suo successore*), 152r (*Concordia discordantium canonum, causa IX: Ordinazione di un chierico da parte di un vescovo scomunicato*), 155r (*Concordia discordantium canonum, causa X: Rimozione dei beni mobili di una chiesa ordinata dal vescovo*), 166r (*Concordia discordantium canonum, causa XI: Scena di giudizio con un vescovo e un giudice*), 176v (*Concordia discordantium canonum, causa XII: Dettatura di un vescovo a letto a uno scriba*), 180v (*Concordia discordantium canonum, causa XIII*), 184r (*Concordia discordantium canonum, causa XIV*), 188v (*Concordia discordantium canonum, causa XV*), 202v (*Concordia discordantium canonum, causa XVI*), 206v (*Concordia discordantium canonum, causa XVII: Scena di giudizio sulla rinuncia di un presbitero malato per assumere l'abito monastico*), 209r (*Concordia discordantium canonum, causa XVIII*), 210v (*Concordia discordantium canonum, causa XIX*), 212v (*Concordia discordantium canonum, causa XX*), 214v (*Concordia*

*discordantium canonum, causa XXI*), 222r (*Concordia discordantium canonum, causa XXII*), 243r (*Concordia discordantium canonum, causa XXIII: Uccisione degli eretici da parte di un drappello di soldati guidati da un vescovo in abiti militari*), 254r (*Concordia discordantium canonum, causa XXIV*), 257v (*Concordia discordantium canonum, causa XXV*), 264r (*Concordia discordantium canonum, causa XXVI*), 273v (*Concordia discordantium canonum, causa XXVII*), 276r (*Concordia discordantium canonum, causa XXVIII*), 277v (*Concordia discordantium canonum, causa XXIX*), 281r (*Concordia discordantium canonum, causa XXX: Battesimo di un bambino*), 283v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXI*), 293v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXII: Celebrazione di sponsalia tra un uomo e una prostituta, consumazione, nuovi sponsalia con una convertita*), 328r (*Concordia discordantium canonum, causa XXXIII*), 329v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXIV*), 335v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXV: Scena di giudizio con il papa in trono su un uomo accusato d'incesto, celebrazione di sponsalia*), 335v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXVI*), 338r (*Concordia discordantium canonum, de consecratione: Consacrazione di una chiesa da parte di un vescovo*)

*Provenienza*: introdotto da un *dominus Blaxius* a Padova il 25 giugno 1406 e il 4 gennaio 1409 (note di *conduxit* nel margine inferiore di c. 1r), parte della biblioteca di Federico II di Montefeltro a Urbino (stemma d'oro all'aquila nera coronata sotto il manto dell'imperatore a c. 1r, segnatura n. 234 a c. 1r) acquisito per la Biblioteca Vaticana da papa Alessandro VII con la biblioteca urbinata dei Della Rovere nel 1657

È singolare la raffigurazione del riquadro all'inizio del *De poenitentia* con un chierico in adorazione di tre santi soldati, di cui due reggono la palma del martirio, mentre il santo centrale indossa un copricapo di ermellino, regge una spada e uno scudo con l'aquila imperiale. Il santo al centro è riconoscibile in Venceslao, duca e patrono di Boemia (vedi: KAFTAL, 1978, coll.1093-1094, n. 323) più che in Carlo Magno, come sostenuto da Melnikas (1975, p. ), che di conseguenza identificava i due martiri con i paladini Rolando e Oliviero. I due santi soldati e martiri a lato potrebbero essere piuttosto Vitale e Agricola (vedi: KAFTAL, 1978, coll. 1085,

1087-1088, n. 319). Si tratta dunque di una forma di personalizzazione del codice da parte di un committente ecclesiastico di probabili origini boeme, che potrebbe aver voluto includere nel proprio atto di devozione anche i santi protomartiri di Bologna, la città in cui il volume fu eseguito.

Ritenute di mano di un artista contemporaneo di Nicolò di Giacomo da Gaetana Scano (1959, p. 37) e della sua scuola da Melnikas (1975), le miniature del codice sono state restituite dalla Cassee (1980, p. 117) al suo 'Andrea da Bologna', corrispondente all'Illustratore. La studiosa individuava proprio nel trono del Cristo nel riquadro a c. 107r le lettere *DREA* che sarebbero la firma del miniatore. Conti (1981a, pp. 94-95 e nota 49), che rifiutava la lettura della firma, attribuiva gran parte dei riquadri al Maestro del 1346, pur escludendo la *Divisione dei poteri* (c. 1r), e riconosceva l'intervento isolato dell'Illustratore a c. 125v. Il riferimento della decorazione miniata al Maestro del 1346 e all'Illustratore per quanto riguarda il solo riquadro e le iniziali con busti a c. 125v è stata accolta nella letteratura successiva (vedi: MEDICA, 2004, p. 476). Su basi stilistiche il codice si potrebbe datare a ridosso dello *Jerominianum* del Collegio di Spagna (ms. 273), datato 1346, come indicato da Medica (2004, p. 476) o anche del *Messale di Bertrand de Deux*, probabilmente eseguito sempre nel 1346.

Bibliografia: *Codices Urbinales latini...*, 1902, p. 167; MONTUSCHI, 1951, p. 19; SCANO, 1959, pp. 36-38, n. 21; MELNIKAS, 1975; CASSEE, 1980, pp. 35, 117; CONTI, 1981a, pp. 94-95 e nota 49, 96, nota 56, figg. 276-277, 287; CONTI, 1981b, pp. 72-73, 79, 81, nota 7; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, p. 132; CONTI, 1996, p. 696; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004 p. 476.

## 7. Illustratore

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 216

Aristotele, *Metaphysicorum libri iuxta veterem translationem cum commentario s. Thomae de Aquino*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. II + 201;

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo; titoli correnti, rubriche all'inizio dei paragrafi, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio dei paragrafi

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno, sul dorso stemmi di Alessandro VII e scritta «URB 7»; 370 x 245 mm

*Contenuto*: Aristotele, *Metaphysicorum libri iuxta veterem translationem cum commentario s. Thomae de Aquino* (cc. 1r-200r, cc. 200v-201r bianche)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri: cc. 1r (iniziale con *Aristotele con una corona rossa*, iniziale con *San Tommaso che sostiene con la mano sinistra il modello di una chiesa, con la destra un libro aperto*, 23v, 30r, 44v, 61r, 95v, 99r, 129v, 137v, 139v, 165v, 193v

*Provenienza*: entrato nella biblioteca personale di Federico da Montefeltro prima del 1474 (iniziali *F C* a c. 1r), fu acquisito per la Biblioteca Vaticana da papa Alessandro VII con la biblioteca urbinata dei Della Rovere nel 1657

Il codice entrò nella biblioteca urbinata di Federico da Montefeltro, che appose il proprio nome con il titolo di *comes* (*F C*), quindi prima di ricevere il titolo ducale nel 1474 (vedi: BENZONI, 1995, pp. 734, 740).

Fu Conti (1981, p. 88 e nota 30) a restituire correttamente agli inizi dell'Illustratore le iniziali alle cc. 1r, 24v e 30r, mentre avvicinava le successive alle

miniature del Lat. 7242 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Credo che l'intera serie d'iniziali sia di mano dell'Illustratore.

Bibliografia: STORNAJOLO, 1902, p. 208; CONTI, 1981b, p. 75 e nota 19; CONTI, 1981b, p. 87 e nota 30, fig. 263; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 212.



8. Illustratore, miniatore vicino al Maestro del 1328, Maestro del Graziano di Parigi, Maestro degli Antifonari di Padova, Maestro del Digesto Lat. 4478

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366

Graziano, *Concordia discordantium canonum seu Decretum cum Glossa ordinaria*  
1339-1340 circa

Membranaceo; cc. 340; 361 x 217 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 472 x 288 in mm

*Contenuto*: Graziano, *Concordia discordantium canonum cum apparatu Johannis Teutonici et Bartholomaei Brixienensis* (*prima pars*: cc. 1r-96v, *secunda pars*: cc. 97r-275v, *ultima pars*: cc. 276r-339v, c. 276v bianca, cc. 340r-v bianche)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle *distinctiones*, delle *causae* e dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1v, 2r-4v, 6r-v, 7v, 8r, 9v, 10v, 11r, 13v, 14r, 15v, 16r, 18r-v, 19v, 20v, 21r, 22r-v, 23v, 25r-v, 26v-28v, 29v, 30v, 31r-v, 32v, 33r, 34v, 35r, 36r-37r, 42r, 43r, 44v-45v, 46v-47v, 48v, 49r, 52r-56v, 57r-v, 58v-59v, 61r, 62r-63r, 64v, 65r, 66r-68r, 70v-72r, 73v-75r, 76r, 88r, 89r, 91r, 92v-93v, 100r-v, 101v, 103v, 104r, 109r, 114r-115v, 116v-117r, 118r, 119r, 120v, 122r-123r, 124v, 125r-126v, 127v, 129r-130r, 135v, 137v, 138r-139v, 141v, 142v, 143v, 144v, 147v, 157v, 158v, 164r-166r, 168v-170v, 171v, 172v, 174r-175r, 176r-177r, 183v, 184v, 187r, 188r, 191r-v, 194v, 195r, 197r-198r, 199r, 200r-202r, 203r, 204v, 207v, 209r, 210r-211r, 218v, 223r-v,

224v, 227r, 232r-v, 236v, 237r, 238r, 240r, 241r-v, 243v, 244v, 246r, 250r, 254r, 257r-258r, 259r, 260r-261r, 262r, 263r-264r, 265r, 266v, 267r, 268v, 270v, 272v, 273r-v, 276r, 287r, 293v, 300v, 302r, 303r, 304r-305v, 307r, 308r, 309r, 310r-311r, 312r-313r, 314r, 318v, 319r, 326v, 327r, 328v, 337v; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: 1r (*Concordia discordantium canonum, distinctio I: Subordinazione dei poteri al Cristo*, nell'iniziale *H(umanum)* busto di Graziano che riceve il volume dal cardinale committente, nello spazio fra le colonne in basso angelo in piedi su un piedistallo che si rivolge a Graziano inginocchiato, al di sopra un airone con un pesce in bocca, mentre a destra un arciere lo sta puntando con una freccia, nell'iniziale *H(umanum)* della glossa un angelo che consegna l'opera a Graziano, pronunciando le parole *Liber est vitae, exerceas te in ipso*), 107r (*Concordia discordantium canonum, causa II: Scena di giudizio di un vescovo accusato di peccato carnale con il papa tra cardinali e giuristi*), 292r (*Concordia discordantium canonum, de poenitentia: Predica di un frate, scene di confessione, eremitaggio e offerta all'altare eucaristico*); riquadri istoriati larghi una colonna del testo: cc. 76r (*Concordia discordantium canonum, causa I: Ingresso di un fanciullo in monastero*), 114v (*Concordia discordantium canonum, causa III*), 122v (*Concordia discordantium canonum, causa IV*), 125r (*Concordia discordantium canonum, causa V: Scena di giudizio con il papa in trono sulla diffamazione di un vescovo*), 127v (*Concordia discordantium canonum, causa VI: Scena di giudizio di un vescovo davanti al papa in trono*), 130v (*Concordia discordantium canonum, causa VII*), 135v (*Concordia discordantium canonum, causa VIII*), 138r (*Concordia discordantium canonum, causa IX: Ordinazione di un chierico da parte di un vescovo scomunicato*, iniziale *S(ententia)* con una donna che dalla vita in giù ha il corpo di un drago alato e regge con la destra un elmo dal cimiero a testa di levriero), 141v (*Concordia discordantium canonum, causa X: Rimozione dei beni mobili di una chiesa ordinata dal vescovo*), 144v (*Concordia discordantium canonum, causa XI*), 154v (*Concordia discordantium canonum, causa XII*), ?(*Concordia discordantium canonum, causa XIII*), 169r (*Concordia discordantium canonum, causa XIV: non realizzata*), 172r (*Concordia discordantium canonum, causa XV: non realizzata*), 177r (*Concordia discordantium canonum, causa XVI: Affidamento della giurisdizione di*

una parrocchia ad un monaco e scena di giudizio sulla legittimità della giurisdizione), 191r (*Concordia discordantium canonum*, causa XVII: *Scena di giudizio sulla rinuncia di un presbitero malato per assumere l'abito monastico*), 194v (*Concordia discordantium canonum*, causa XVIII: *Investitura vescovile di un abate e questione dei monaci davanti al vescovo*), 197r (*Concordia discordantium canonum*, causa XIX: non realizzata), 198r (*Concordia discordantium canonum*, causa XX: *Ingresso di due fanciulli in monastero*), 200r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXI: non realizzata), 202r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXII: non realizzata), 208v (*Concordia discordantium canonum*, causa XXIII: non realizzata), 227r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXIV: non realizzata), 237r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXV: non realizzata), 240r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXVI: non realizzata), 245v (*Concordia discordantium canonum*, causa XXVII: non realizzata), 254r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXVIII: non realizzata), 257v (*Concordia discordantium canonum*, causa XXIX: non realizzata), 258v (*Concordia discordantium canonum*, causa XXX: non realizzata), 262r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXI: non realizzata), 264r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXII: non realizzata), 272v (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXIII: non realizzata), 307r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXIV: non realizzata), 308r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXV: non realizzata), 314r (*Concordia discordantium canonum*, causa XXXVI: non realizzata), 315r (*Concordia discordantium canonum*, *de consecratione*: non realizzata)

*Provenienza*: verosimilmente commissionato dal cardinale Pierre Roger, futuro papa Clemente VI, nella Biblioteca Vaticana già nell'inventario del Ruano (1549-1555)

Alcuni aspetti iconografici dell'illustrazione di questa copia del *Decretum* sono indicativi di una committenza consapevole che, come ho tentato di dimostrare nel quarto capitolo, si deve alla persona del cardinale francese Pierre Roger, che ricevette la porpora nel dicembre 1338 e divenne papa più tardi con il nome di Clemente VI nel 1342. Tra queste due si dovrebbe allora porre l'esecuzione del codice, in quanto il

committente è ritratto con l'abito cardinalizio a c. 1r. Per una trattazione estesa degli aspetti iconografici si rimanda alle parti relative nel terzo e nel quarto capitolo.

La Ciaccio (1907, pp. 109-111) attribuiva le miniature del codice agli esordi dell'anonimo da lei denominato Pseudo Nicolò, proposta apparentemente ignorata da Baldani (1909, p. 407), che riconosceva la mano di un precursore di Nicolò alle cc. 76r, 97r, 127v e 135v. Il conte Erbach von Fürstenau (1911, pp. 10-11) circoscriveva la presenza dello Pseudo Nicolò alla sola miniatura all'inizio delle *Distinctiones*, mentre riferiva l'illustrazione della *causa* I (c. 76r) e altre otto miniature più piccole non specificate a un suo aiuto. Lo studioso riconosceva che l'esecuzione delle miniature del codice era stata affidata a una pluralità di mani, sulle quali osservava l'influenza costante dello Pseudo Nicolò. L'individuazione delle singole personalità che decorarono in squadra il Vat. lat. 1366 è stata proposta da Conti (1979, p. 23, nota 17), mentre la Cassee (1980, p. 23, nota 59) espungeva il codice dal corpus dello Pseudo Nicolò, se non per le cc. 97r e 198r. Conti proponeva di riconoscere la mano del Maestro del 1328 alla c. 1r a fianco dell'Illustratore, la cui presenza la d'Arcais (1980, p. 363) e Gibbs (1984, p. 638) vedono nei margini di questa pagina, l'Illustratore coadiuvato dalla bottega alle cc. 76r, 97r, 125r, 127v, 135v, 177r, 191r, 194v, 198r e 277r, il Maestro del Graziano di Parigi alle cc. 138v, 141v, 144v, 154v, un miniatore presente anche nel *Graduale* 26 di San Domenico a c. 114v, dalla d'Arcais (1977, p. 41, nota 5) correttamente identificato con il Maestro degli Antifonari di Padova, ed infine a c. 122v un miniatore attivo nelle scene minori all'inizio dei libri del Vat. lat. 1411 e nella seconda parte del Clm 23552, che esegue anche l'illustrazione della c. 130v e le iniziali istoriate all'inizio di alcune cause, dove la scena illustrata non è stata eseguita. Quest'ultimo artista è il miniatore principale del *Digesto* Lat. 4478 (vedi: L'Engle, p. ). Nella gran parte delle iniziali decorate con busti e figure ha operato quest'ultimo maestro, tranne all'inizio della *causa* I (c. 76r), III (c. 114v) e V (c. 125r), dove anche i capilettera sono rispettivamente dell'Illustratore, del Maestro degli Antifonari e del Maestro del Graziano di Parigi. Conti (1981a, p. 90) datava la decorazione del codice intorno al 1335, come già aveva sostenuto la d'Arcais (1977, p. 36), in corrispondenza con il *Liber sextus* dell'Abbazia di St. Florian. L'ipotesi d'identificazione del committente sposterebbe la

datazione intorno al 1339, dunque poco prima del *Digestum* di Roermond, datato 1340.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, pp. 109-111; VENTURI, 1907, p. 1011; BALDANI, 1909, p. 407; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, pp. 10-11; OLIVIER MARTIN, 1929, pp. 244-252; SALMI, 1955, p. 15; SCANO, 1959, pp. 40-42; MELNIKAS, 1975, pp. 44-45, 53, 82, fig. 38, *Distinctiones*, tav. IX, 139, *Causa I*, tav. IX, 163, fig. 40, 190, fig. 39, 218, 240, fig. 40, 244, 272, fig. 49, 347, fig. 36, 354-355, *Causa X*, tav. IV, 517, *Causa XVI*, tav. V, 546-547, 572, fig. 45, 576, 602, fig. 44, 632, *Causa XX*, tav. V, 1066, *De poenitentia*, tav. IV; STICKLER, 1976, p. 376, tav. della c. 1r; D'ARCAIS, 1977, pp. 34, 36, 37, fig. 11; CASSEE, 1977, pp. 131-132, 139, note 17, 23; CONTI, 1978, p. 87, 88, fig. 41, 89, fig. 42; CONTI, 1979, p. 23, nota 17; D'ARCAIS, 1979, pp. 360, 363; GERLI, 1979, p. 198; CASSEE, 1980, pp. 23 e nota 59, fig. 7, 116; CONTI, 1981a, pp. 84 e nota 19, 90, figg. 240, 267-270; CONTI, 1981b, p. 77 e nota 23; GIBBS, 1984, pp. 638-639; *A Catalogue...*, 1986, pp. 141-142; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, pp. 128-129; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, vol. XX, p. 695; FOHLEN, 1996, pp. 46, 61; SOETERMEER, 1997, p. 241; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; L'ENGLE, 2002, pp. 141-142, 302; RUSCONI, 2002, p. 70, fig. 10; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 362; LOLLINI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 206, n. 36; MEDICA, 2005a, p. 188; BAUER EBERHARDT, 2010, p. 237, n. 213; FERRETTI, 2010, p. 74, nota 23; DEL MONACO, 2011; DEL MONACO, c.d.s.

9. Illustratore e miniatore vicino al Maestro del 1328

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1389

Gregorio IX, *Decretales cum Glossa ordinaria*

1340 circa

Membranaceo; cc. I + I + 280 + I, codice mutilo in fine; 375 x 222 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 478 x 295 mm

*Contenuto*: *Tabula rubricarum et capitulorum*, incompleta (cc. 1r-2v), Gregorio IX, *Decretales cum Glossa ordinaria*, incomplete (cc. 3v-280v, cc. 3r, 92r-v, 171v-172v, 240r-v, 248r-v bianche)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo dorato all'inizio dei libri e dei titoli interni del testo, all'inizio dei libri della glossa: cc. 3v, 4v, 6r, 8r, 17v, 19v, 21v, 38r, 39v, 40r, 44v, 45r, 47r-v, 49v, 50v, 52r, 53r, 54r-v, 55v, 56r-v, 57r-v, 67v, 69v, 74r, 77r-78r, 80r-v, 83v, 85v, 88v, 96v, 99v, 100r-v, 103v, 105v, 106r, 107r-v, 109v, 114r, 117r, 118r-119v, 123v, 132v, 134r, 137r, 139r, 145r, 148v, 152v, 157v, 169v, 174v, 175v, 176v, 178r, 183v, 184r, 185r, 188r-v, 190r-v, 191r, 192v, 193r, 194r-v, 195v, 196r, 197r, 198r, 200r!, 204v, 205r, 206v, 207r, 211r, 214r, 216v, 217r, 219r, 221r, 222v, 223r, 227r, 230r, 231r, 233v, 235v-236v, 237v, 238v, 245r, 247v, 248r, 249r, 250r, 251r-252r, 253r, 254v, del II maestro (forse è lo stesso maestro del Pal. lat. 636), 255v, 257v,

258r, 260v, 261v, 263r, 264v, 270r, 277r, 278r, 280r; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 3v (*Decretales*, proemio: *Papa Gregorio IX in trono, circondato dal concistoro, due angeli che sorreggono la corona in alto, scene di discussione e pagamento di debiti*, iniziale *G*(regorius) con *Gregorio IX ispirato da un angelo*, fregio tra le colonne di testo con scontro tra un soldato e due uomini al centro, caccia al falcone con cani a destra, un airone che pesca in uno stagno a sinistra, un'aquila incoronata da un angelo in basso), 4r (*Decretales*, libro I: *Adorazione della Santissima Trinità da parte di schiere di angeli, un santo papa, san Luigi di Francia, san Paolo e alcuni apostoli, ecclesiastici al di sotto di un altare con l'immagine pietatis, in alto angeli musicanti, nella cornice i simboli degli evangelisti, la Vergine e san Giovanni, David e un profeta, un angelo*, nei fregi tra le colonne di testo *sant'Onofrio* (o *Girolamo?*) *al centro, il santo nutrito da un uccello a destra, un altro santo eremita a sinistra, figura di soldato stante in basso, angeli reggistemmi nel margine inferiore*), 93r (*Decretales*, libro II: *Scena di giudizio con il papa in trono, nell'iniziale D(e) busto di Cristo benedicente*), 173r (*Decretales*, libro III: *Celebrazione della messa*), 241r (*Decretales*, libro IV: *Celebrazione degli sponsalia, benedizione dei coniugi, la moglie gravida*); riquadro istoriato largo una colonna del testo: c. 265v (*Decretales*, libro V: *Scena di giudizio con il papa in trono, iniziale S(i) con un santo, fascia tra le colonne del testo decorata con losanghe ospitanti il Cristo benedicente, la Vergine orante, san Giovanni, due santi*)

*Provenienza*: già nell'inventario della Biblioteca Vaticana del Ruano (1549-1555)

Già conosciute da Seroux d'Agincourt (1811-20, II, tav. 25), che riprodusse a stampa la pagina illustrata a c. 3r quale esempio dell'opera di Nicolò di Giacomo, le *Decretales* Vat. lat. 1389 sono tra i codici miniati unanimemente riferiti al corpus dell'Illustratore fin dall'articolo della Ciaccio (1907, pp. 109, 111). Conti (1981, pp. 90-91, nota 36) attribuiva le iniziali istoriate all'inizio dei paragrafi a un miniatore vicino al Maestro del 1328, tranne quelle sulle carte miniate dall'Illustratore, pertinenti al suo ambito più stretto. Lo studioso collocava il codice dopo il *Liber VI* di St. Florian, risalente per lo studioso ad alcuni anni prima della scomparsa del vescovo

Alberto di Passau, suo committente, nel 1342, ovvero intorno alla metà degli anni trenta. Un altro dato a favore di una datazione tarda sarebbe lo stadio avanzato di evoluzione dei fregi marginali fra testo e glossa (Conti, 1981a, pp. 89-90). La De Veer-Langezaal (1992, p. 128) proponeva una datazione di poco precedente i codici della Biblioteca Capitolare di Padova, intorno al 1342, opinione analoga a quella espressa da Medica (2004, p. 362) e dalla Bollati (in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 208, cat. 37), che fa notare la ripresa della striscia verticale istoriata a divisione della pagina alla c. 265r nella pagina di apertura delle *Decretali* ms. A 24 di Padova. La datazione intorno al 1339 da me ipotizzata per il Vat. lat. 1366 orienta ancor più per una cronologia all'inizio degli anni quaranta per il codice, da non allontanare tuttavia dal *Digestum* n. 1855 del Museo di Roermond, datato 1340.

Bibliografia: SEROUX D'AGINCOURT, 1811-20, II, tav. 25; CIACCIO, 1907, pp. 109, 111; VENTURI, 1907, p. 1011; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 10; SALMI, 1932, p. 304; LONGHI, 1934-35, ed. 1973, p. 25; SALMI, 1955, p. 15; CASSEE, 1977, pp. 133, 139, nota 23; CONTI, 1978, p. 76; CONTI, 1979, p. 6 e nota 20; CASSEE, 1980, pp. 26, 74, 116; CONTI, 1981a, pp. 90-91 e nota 36, tavv. XXVIII-XXIX, figg. 266, 275, 279-280; *A Catalogue...*, 1986, pp. 175-176; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, p. 128; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, vol. XX, p. 695; FOHLEN, 1996, pp. 46, 61; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; VIAN, in *Maria. Vergine Madre Regina*, 2000, p. 256; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 362; MEDICA, 2005a, p. 188; MEDICA, 2005b, p. 91; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 208, 213, cat. 37; FERRETTI, 2010, p. 56, figg. 9, 11; GIBBS, 2012, p. 126; L'ENGLE, 2012, p. 41.



**10. Illustratore, Maestro del Graziano di Parigi e due miniatori bolognesi**  
**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat.1409  
*Giustiniano, Digestum vetus cum Glossa Accursiana*  
1339-1340 circa

Membranaceo; II + 328 + II; 404 x 230 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 477 x 284 mm

*Contenuto*: Giustiniano, *Digestum vetus cum Glossa Accursiana* (cc. 1r-328r, cc. 182r, 328v bianche)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1r, 3r, 4v, 6v, 8, 9v, 10v, 12r, 13r-15r, 16, 17r-18v, 19r, 20v-21v, 23r, 26r-27r, 29r, 30r, 32r, 40r, 42v, 44v, 47v, 54v, 55v, 64r, 65r, 69v, 72v-73r, 81r, 82r, 85r, 86v, 91v, 93r, 99r, 103v, 112v, 113r, 114v, 115r, 122r, 124v, 131v, 132v, 134v, 135v, 136r, 137v, 138v, 139r, 140r, 143r, 145v, 148r 149v, 151r, 152r, 158v, 159v, 162v, 163v, 168v, 169r, 171v, 173v, 175v, 176v, 177r-178r, 181r, 188r, 192v, 193v, 195v, 196v, 203r, 203v, 204v, 205, 206v, 207r, 208v, 209r, 211v, 216r, 217v, 219r, 220v, 222, 224v, 230r, 232v, 235v, 236r, 239v, 247r, 252v, 257r, 258v, 260v, 262v, 263r, 268v, 269r, 274v, 275r, 277r, 280r-281r, 283r-v, 285v, 292v, 298r-v, 302v, 303r, 305, 307r, 308v, 309r, 312r, 318r, 320r, 321r, 327v; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 3r (*Digestum Vetus*, libro I: *Allegoria della Giustizia*, iniziale *I(uri)* con figura intera di *Ercole*, *Angeli reggitemma* nel margine inferiore), 183r (*Digestum Vetus*, libro XII: *Scena di*

giudizio con Giustiniano in trono e controllo della qualità del vino, iniziale con la Giustizia), riquadri istoriati larghi una colonna del testo: cc. 1r (*Digestum Vetus*, proemio: *Scena di giudizio con Giustiniano*), 19r (*Digestum Vetus*, libro II: *Scena di giudizio davanti a un minore*), 42v (*Digestum Vetus*, libro III: *Scena di giudizio*), 65r (*Digestum Vetus*, libro IV: *Scena di restituzione dei debiti*), 93r (*Digestum Vetus*, libro V: *Scena di giudizio*), 115r (*Digestum Vetus*, libro VI: *Scena di giudizio sulla proprietà di animali*), 124v (*Digestum Vetus*, libro VII: *Scena di giudizio sull'usufrutto della vite*), 139r (*Digestum Vetus*, libro VIII: *Scena di giudizio sui confini di un frutteto*), 151r (*Digestum Vetus*, libro IX: *Scena di giudizio sul danno fisico provocato da un cavallo*), 162v (*Digestum Vetus*, libro X: *Scena di giudizio sulla regolazione dei confini di un frutteto*), 173v (*Digestum Vetus*, libro XI: *Scena di giudizio*), 203v (*Digestum Vetus*, libro XIII: *Scena di giudizio su un minore*, iniziale con *Impiccato e frate che mostra la croce*), 216r (*Digestum Vetus*, libro XIV: *Scena di giudizio sull'esercizio della navigazione*), 224v (*Digestum Vetus*, libro XV: *Scena di giudizio*, iniziale con *Vecchio che conta il denaro su un tavolo*), 232v (*Digestum Vetus*: libro XVI, *Scena di giudizio*), 239v (*Digestum Vetus*, libro XVII: *Scena di giudizio*), 252v (*Digestum Vetus*, libro XVIII: *Scena di giudizio su un animale*), 263r (*Digestum Vetus*, libro XIX: *Scena di giudizio sulla compravendita di un libro*), 277r (*Digestum Vetus*, libro XX: *Scena di giudizio*), 285v (*Digestum Vetus*, libro XXI: *Scena di trasporto*), 298v (*Digestum Vetus*, libro XXII: *Scena di giudizio*), 308v (*Digestum Vetus*, libro XXIII: *Celebrazione degli sponsalia*), 321r (*Digestum Vetus*, libro XXIV: *Scena di giudizio sulle doti*)

*Provenienza*: utilizzato da Riccardo da Saliceto (annotazioni), proprietà di Francesco o Gianfranfrancesco Gonzaga tra il 1394 e il 1433 (stemma a c. 183r), signori di Mantova, poi del giurista Francesco Gonzaga (annotazioni), del cardinale Francesco Gonzaga (?), acquistati da Innocenzo VIII (1484-1492, stemma a c. 3r), nell'inventario della Biblioteca Vaticana redatto dal Ruano (1549-1555)

L'inizio del libro I (c. 3r) è decorato con un riquadro che mostra una variante dell'*Allegoria della Giustizia* con la rara iconografia della tentata corruzione della

Giustizia, di cui si conosce un solo altro esempio del Maestro del 1328 nel *Digesto* di Torino (Biblioteca Universitaria, ms. E.I.1, c. 3r). Nell'iniziale *I(uri)* la raffigurazione di Ercole abbigliato con un'armatura antica con la *leonté* e la clava è un caso apparentemente unico nell'illustrazione dei manoscritti giuridici e in generale nell'arte bolognese del Trecento. Si rimanda al quarto capitolo per la considerazione dell'ipotesi della L'Engle (2000, pp. ) di collegare la corruzione della Giustizia alla figura di Taddeo Pepoli e la proposta d'interpretazione di Ercole in rapporto alla tematica del diritto e della giustizia a cui è dedicato l'inizio del libro I del *Digesto*. Gibbs (2007, pp. 127, 133) ha ritenuto il riquadro di c. 3r come esempio delle fonti visive a cui Ambrogio Lorenzetti poté riferirsi nell'ideazione dell'*Allegoria del Buon Governo* nel Palazzo Pubblico di Siena.

Alla c. 285r si legge una nota di possesso «*ioanes lusinus marchio*» (Conti, 1981a, p. 91, nota 38).

Il codice fu nella biblioteca dei Gonzaga, dato che vi compare alla c. 183r lo stemma fasciato di oro e di nero, inquartato con il leone di Boemia, ricevuto da Francesco Gonzaga nel 1394 e mantenuto anche dal successore Gianfrancesco fino al 1433 (vedi: MALACARNE, 1993, pp. 39-49, 50-68, 70-75), stemma che è visibile anche nel *Codex Vat. lat. 1430* (c. 179r). È possibile che i due manoscritti siano giunti successivamente nella biblioteca romana del cardinale Francesco Gonzaga (vedi: PACE, 1995, pp. 85-86). In seguito alla morte del cardinale nel 1483, i due codici dovettero divenire di proprietà di papa Innocenzo VIII (1484-92), il cui stemma è presente in entrambi i manoscritti (c. 3r), come nel *Volumen Vat. lat. 1436*, nel *Digestum Novum Vat. lat. 1425* e nell'*Infortiatum* 2514. Si rimanda al quarto capitolo per la discussione dell'ipotesi di Riccardo Pace (1995, pp. 75-81) che i cinque manoscritti fossero stati commissionati dal celebre giurista bolognese Riccardo da Saliceto.

Attribuite allo Pseudo Nicolò dalla Ciaccio (1907, p. 111), le miniature del *Digestum Vat. lat. 1409* sono state divise fra più mani dalla Cassee e da Conti. La Cassee (1980, p. 26) lasciava allo Pseudo Nicolò le sole cc. 3r e 183r, mentre riferiva a due autori diversi le altre illustrazioni. Conti (1979, p. 5, nota 12) assegnava all'Illustratore, con interventi marginali del Maestro del Graziano di Parigi, le cc. 1r,

3r, 93r, 124v, 139r, 162v, 151r, 183r, 298v, 308v, 321r, al Maestro del *Graziano* di Parigi le cc. 19r, 42r, 65r, 115r, 173v, 203r, 216r, 224v, 232v, 239v, 252v, 263r, 277r, 285v. Conti (1981a, p. 92) riconosceva inoltre la presenza di alcuni mediocri collaboratori, da lui erroneamente ritenuti autori della decorazione del *Messale di Bertrand de Deux*. Si possono precisare questi aiuti in due miniatori che decorano le iniziali dei titoli interni, uno alle cc. 132v-135v, 140r, 158v-159v, 302v-305v, 309r-320r, l'altro alle cc. 143r-149v, 152r, 188r. La maggiore regolarità con cui le scene di mano dell'Illustratore sono organizzate entro i riquadri portava Conti (1981a, pp. 91-92) a collocare la decorazione del codice in prossimità dei mss. A 24-25 di Padova, eseguiti nel 1343. Una datazione più arretrata, nel corso del quarto decennio, è stata proposta da Medica (2004, p. 362), in contemporanea con il Vat. lat. 1366, e dalla Bollati (in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 212), che associa il Vat. lat. 1409 al *Codex* Vat. lat. 1430 e alle *Institutiones* Vat. lat. 1436 come facenti parte della medesima serie. La proposta di una cronologia intorno al 1339-1340 avanzata per il Vat. lat. 1366 porta a posticipare anche questo gruppo di codici.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, p. 111; VENTURI, 1907, p. 1011; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 10; BATTELLI, 1953, p. 315; DOLEZALEK, 1972; CASSEE, 1977, pp. 133, 139, nota 23; CONTI, 1978, p. 87; CONTI, 1979, p. 5 e nota 12; D'ARCAIS, 1979, pp. 364-365; GERLI, 1979, p. 198; CASSEE, 1980, p. 26; CONTI, 1981a, pp. 14, 91 e nota 38, 92, figg. 271-274; CONTI, 1981b, p. 78 e nota 28; *A Catalogue...*, 1986, p. 204; PACE, 1995, pp. 75-86; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, vol. XX, pp. 695-696; FOHLEN, 1996, pp. 26, 62; SOETERMEER, 1997, pp. 244, 279; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; L'ENGLE, 2000; MEDICA, in *Dizionario...*, 2004, p. 362; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 212, n. 38; MEDICA, 2005a, p. 188; GIBBS, 2007, pp. 127, 133.

**11. Illustratore e miniatore vicino al Maestro dell'Authenticum di Bordeaux**  
**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1430  
Giustiniano, *Codex cum glossa Accursiana*

Membranaceo; I + 311 + II; 396 x 232 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 467 x 285 mm

*Contenuto*: Giustiniano, *Codex* (cc. 3r-311r, cc. 178v, 311v bianche)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu e dorato all'inizio delle sezioni della glossa, iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle sezioni del testo: cc. 1r, 5r, 7r, 12r, 19v, 20v, 21r-22r, 23r-24r, 25r-26v, 27v, 31r, 32r-34v, 35v-41v, 44r, 46v, 47v, 48v, 50r-v, 51v, 53r-54r, 55v, 56v-63v, 65r-v, 66v, 71v-74r, 75r-77r, 78, 82r, 83r, 85r, 86v, 88r, 89r, 91v-94r, 96r, 97, 98v-100r, 101r-103r, 104r, 107r, 109v, 110v, 112r, 113r, 115r, 117, 120r, 121r, 123, 124v-125v, 127r-128r, 129r-134v, 137r, 138, 140v, 143r-144v, 147v, 148r, 151r, 153r, 154v, 156v, 158r, 159r-165v, 167v, 168r-170r, 171r-173r, 174, 176r, 177r-178r, 180r, 182v-186v, 189r-v, 191r, 195v, 196v, 197v, 198, 200v, 201r-202r, 203r, 204r, 205v, 206r-207r, 209v, 211v-212v, 213v, 215r, 217r-218r, 219r, 221r-222r, 225v, 226v, 227v, 228v-231v, 232r-236v, 237v, 238v-239r, 240r, 242r, 243v, 245r, 246r-250v, 253v, 255v-258r, 259r-261r, 262v-263v, 264v, 265v-266r, 267r-268r, 269v-272v, 273v, 274v-275r, 276r-277r, 278v-279r, 280r-v, 282r-v, 284, 286, 289v, 290v, 291r, 292r, 293v-295r, 298, 299r, 300r-301v, 303r-306v, 307v-309v, 310v;

riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 5r (*Codex*, libro I: *Adorazione della Trinità da parte di san Paolo, santi apostoli, un santo papa, un cardinale, un vescovo e chierici*, iniziale *C(unctos)* con una *santa orante*, fregio tra le colonne di testo con un angelo e due personaggi, paesaggio roccioso con un leone che uccide un lupo), 179r (*Codex*, libro VI, *Scena di giudizio sul servo fuggitivo*, iniziale *I(mperator)* con il *padrone che medica il servo*, fregio tra le colonne di testo con un *viandante* al centro e a destra *scena di caccia alla lepre in un paesaggio roccioso*), riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 1r (*Codex*, proemio, *Scena di composizione del Codex*), 41r (*Codex*, libro II, *Scena di restituzione dei debiti*), 68v (*Codex*, libro III, *Scena di restituzione dei debiti*), 94v (*Codex*, libro IV, *Scena di giudizio*), 138r (*Codex*, libro V, *Scena di sponsalia*), 225r (*Codex*, libro VII, *Scena di dettatura del testamento*), 260r (*Codex*, libro VIII, *Scena di giudizio sulla costruzione di un edificio sulle radici*), 291r (*Codex*, libro IX, *Scena di giudizio*)

*Provenienza*: utilizzato da Riccardo da Saliceto (annotazioni), proprietà di Francesco o Gianfranfrancesco Gonzaga tra il 1394 e il 1433 (stemma a c. 179r), signori di Mantova, poi del giurista Francesco Gonzaga (annotazioni), del cardinale Francesco Gonzaga (?), acquistati da Innocenzo VIII (1484-1492, stemma a c. 1r), nell'inventario della Biblioteca Vaticana redatto dal Ruano (1549-1555)

Si rimanda al terzo capitolo riguardo all'eccezionale resa narrativa del caso del servo fuggitivo all'inizio del libro VI.

Si rimanda al quarto capitolo per la questione della possibile appartenenza del codice a Riccardo da Saliceto (vedi: PACE, 1995, pp. 75-81) e la sicura proprietà Gonzaga attestata dagli stemmi a c. 179r prima dell'acquisto da parte di papa Innocenzo VIII e l'ingresso nella Biblioteca Vaticana, che accomunano questo manoscritto e i Vat. lat. 1409, 1436, 1425, 2514.

Il Vat. lat. 1430 è tra i manoscritti la cui decorazione è unanimemente riferita all'Illustratore a partire dall'individuazione del corpus dello Pseudo Nicolò proposta dalla Ciaccio (1907, p. 109). Solo Toesca (1951, p. 838) riferiva le miniature del codice al periodo giovanile di Nicolò di Giacomo, in quanto lo studioso dubitava

della consistenza della personalità ricostruita dalla Ciaccio. Si può distinguere un secondo miniatore vicino al Maestro dell'Authenticum di Bordeaux attivo nelle iniziali dei titoli interni alle cc. 65r-v, 66v, 71v-74r, 137r, 138v, 140v-144v, 156v-163v, 177r-178r. La d'Arcais (1977, pp. 34-36) osservava la stretta vicinanza tra le piccole scene miniate del codice vaticano e le analoghe miniature dell'*Infortiatum* di Cesena, in cui la semplicità compositiva, vicina ai modelli della miniatura bolognese di ascendenza giottesca, suggeriva alla studiosa una datazione precoce, intorno al 1335, arretrata da Conti (1981a, pp. 88-89) all'inizio del decennio, alla quale non sarebbe contraria la glossa posteriore al testo nel margine superiore destro della c. 41r, in cui si fa riferimento ad una lettera imperiale del 23 aprile 1340. Medica (2004, p. 362) fa notare l'evoluzione in senso gotico delle miniature del Vat. lat. 1430 rispetto al più antico *Infortiatum* malatestiano, insieme al *Liber sextus* di St. Florian e ai Vat. lat. 1366 e 1409. Daterei il manoscritto con questi codici intorno al 1339-1340, come proposto per ragioni di committenza per il Vat. lat. 1366, e naturalmente prima del 1340 dell'annotazione a c. 41r, ma anche del *Digesto* di Roermond.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, pp. 109, 111; VENTURI, 1907, p. 1011; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 10; LONGHI, 1934-35, ed. 1973, pp. 24-25; TOESCA, 1951, p. 838; DOLEZALEK, 1972; CASSEE, 1977, pp. 133, 139, nota 23; D'ARCAIS, 1977, pp. 34-36; CASSEE, 1980, pp. 26, 74, 116; DALLI REGOLI, 1980, pp. 167-169, 173; CONTI, 1981a, pp. 88-89; *A Catalogue...*, 1986, pp. 231-232; D'ARCAIS, 1988, pp. 66, 69-70; PACE, 1995, pp. 75-86; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, vol. XX, 1996, p. 695; FOHLEN, 1996, pp. 45, 62; SOETERMEER, 1997, pp. 253, 264-265; ZANICHELLI, 1997, pp. 36-71; VIAN, in *Maria. Vergine, Madre, Regina...*, 2000, pp. 253-258; ZANICHELLI, 2003, p. 421; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 209-212, n. 38; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 362; MEDICA, 2005a, pp. 187-188.

**12. Illustratore e miniatore vicino al Maestro dell'Authenticum di Bordeaux**  
**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436  
Giustiniano, *Parvum volumen cum Glossa Accursiana*  
1339-1340 circa

Membranaceo; II + II (pergamena) + I (pergamena antica) + 313 + II (pergamena) + II; 322 x 294 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti nel testo dei *Tres libri*, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno del testo, all'inizio degli estratti della glossa dei *Tres libri*

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno; 469 x 294 mm

Pecie: testo: *Institutiones* (14 pecie), *Prima pars Authenticorum* (16 pecie), *Secunda pars Authenticorum* (15 pecie), *Tres libri* (16 pecie), *Consuetudines feudorum* (4 pecie); glossa: *Institutiones* (19 pecie), *Prima pars Authenticorum* (14 pecie), *Secunda pars Authenticorum* (15 pecie), *Tres libri* (13 pecie), *Consuetudines feudorum* (8 pecie)

*Contenuto*: *Tabulae titulorum* (c. 1r); Giustiniano, *Institutiones* (cc. 1r-83r); *Tabula titulorum Authentici* (c. 83v); Giustiniano, *Authenticum* (cc. 84r-208v); Giustiniano, *Tres libri* (cc. 209r-281v); *Consuetudines feudorum*, (cc. 282r-311v); *Tabula titulorum* (cc. 312r-313r)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio dei titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri dei titoli interni dell'*Authenticum*; iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa delle *Institutiones*: cc. 2r, 3v-5v, 6r, 7v, 8v, 9r-13r, 14v,



20r-21v, 22v, 23v, 24r, 25v, 26v-27v, 28v, 29v, 30r, 31v-32v, 33v, 37r-v, 39v, 42v, 43v-45v, 46v, 47v-48v, 49, 50v, 51r, 53v-54v, 56, 57v, 58v-59v 62v, 63r, 64r, 65r, 66r, 73v, 75r-76r, 77, 78v, 79r, 80r, 81, 88r, 90r, 92r, 93v, 95v, 98v, 103r, 106v-109v, 111v, 112v, 114, 115v, 117r, 120v-122r, 133r-v, 135r-v, 137r, 138r, 139r, 140, 143r-144v, 145v-146r, 147, 148v-150r, 154r, 155v, 157v-160r, 161r, 162r, 164v-166r, 167r, 168v, 170v, 173v-175r, 176rI, 178v, 179v, 180v, 181r, 182r-183r, 184v-185v, 187r, 189v, 191, 194v, 195r, 197r, 198r, 200r-201v, 203r, 210r-213v, 214v, 215v, 216r, 217r-218r, 222, 223v-226r, 227r, 228r-229r, 230r-231v, 232v, 233r-235r, 236r-242v, 244, 248v-250v, 252, 253v-257v, 258v-261r, 262r, 264v-266v, 267v-270r, 271v-272r, 273v, 274v-275v, 276v, 277v, 278v, 279v-281v, 282vI, 283r-287v, 288v-290v, 291, 292r-294v, 295v, 296r, 297v, 299r-305r, 306r, 308v, 310v, 311r; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 1r (Giustiniano, *Institutiones*, proemio: *Giustiniano in trono riceve il testo delle Institutiones*, iniziale *I(mperatoriam)* con *angelo in trono*), riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 15v (*Institutiones*, libro II: *Scena di caccia e pesca*), 40r (*Institutiones*, libro III: *Dettatura del testamento*), 60v (*Institutiones*, libro IV: *Scena di giudizio*), 84r (*Authenticum*, *collatio I: Giustiniano in trono fra i giuristi e compilazione dell'Authenticum*), 152r (*Authenticum*, *collatio VI: Scena di giudizio*), 176v (*Authenticum*, *collatio VII: Scena di giudizio sulle doti*), 209r (*Tres libri*, libro X: *Scena di pagamento del debito al fisco*), 233r (*Tres libri*, libro XI: *Scena di trasporto navale*), 249v (*Tres libri*, libro XII: *Scena d'investitura di un magistrato da parte dell'imperatore in trono*), 257v (*Tres libri*, libro XII: *Scena di vestizione del magistrato*), 282r (*Constitutiones feudorum: Scena d'investitura di un vassallo da parte di una badessa*)

*Provenienza:* utilizzato da Riccardo da Saliceto (iscrizione a c. 313v: *Habeo a domino Roberto de Saliceto filio vestro...*, annotazioni), poi del giurista Francesco Gonzaga (annotazioni), del cardinale Francesco Gonzaga (?), acquistati da Innocenzo VIII (1484-1492, stemma a c. 1r), nell'inventario della Biblioteca Vaticana redatto dal Ruano (1549-1555)

Alla c. 313v si leggono le seguenti note relative alla proprietà o quanto meno all'utilizzo del libro da parte di Roberto da Saliceto, giurista bolognese: «*die xxi*

[men]se iulii soluit», «habeo a domino Roberto de Saliceto filio vestro pro 2 duc. 2 l. quibus prestavit sibi pro prestantia quam imposuit dominus legatus», «Carte cccxiiii». Il codice fece il suo ingresso in Vaticano attraverso la biblioteca di Papa Innocenzo VIII (1484-92), del quale vi fu apposto lo stemma alla c. 1r. Si rimanda al quarto capitolo per la trattazione del problema della commissione e dei passaggi di proprietà del codice, che coinvolge anche i Vat. lat. 1409 e 1430.

Unanimamente riconosciute quale opera dell'Illustratore fin dall'articolo della Ciaccio (1907, p. 109), le miniature del Vat. lat. 1436 sono state datate da Conti (1981a, p. 92) in prossimità del codice padovano che porta la data 1343, mentre la Bollati (in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 212, n. 38), notando le affinità con il Vat. lat. 1430 ed il Vat. lat. 1409, ipotizza che i tre volumi siano stati eseguiti nello stesso giro di anni alla metà del quarto decennio del Trecento come parte di una medesima serie. Nella maggior parte delle iniziali dei titoli interni è riscontrabile invece un miniatore vicino al Maestro dell'Authenticum di Bordeaux. Inoltre, Conti (1981b, p. 92, nota 41) segnalava la ripresa di molte delle miniature del *Volumen* vaticano in un codice disperso dell'Illustratore con iniziali decorate in stile non bolognese, di cui esistono alcune fotografie del secolo scorso (n. 3231-3236) nel fondo Teufel di Monaco. Questo manoscritto non è altro che il *Volumen* Clm 3502, pertinente però ad una fase precedente dell'Illustratore. Una cronologia verso la fine degli anni trenta mi sembra plausibile per il Vat. lat. 1436, come per i Vat. lat. 1409 e 1430, in contemporanea con il Vat. lat. 1366.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, pp. 109, 111; VENTURI, 1907, p. 1011; ERBACH VON FÜRSTERNAU, 1911, p. 10; DOLEZALEK, 1972; CASSEE, 1977, p. 133; CASSEE, 1980, p. 27, fig. 19; CONTI, 1981a, p. 79, figg. 281-284; GIBBS, 1984, p. 638; *A Catalogue...*, 1986, pp. 241-242; PACE, 1995, pp. 75-86; FOHLEN, 1996, pp. 45, 62; VIAN, in *Maria. Vergine Madre Regina...*, 2005, p. 256; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 212, n. 38.

### 13. Illustratore

**EDIMBURGO**, National Library of Scotland, Advocates ms. 10.1.4

Giustiniano, *Parvum volumen*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. III + 302 + I; 447 x 276 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti nel testo dei *Tres libri*, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo e della glossa nei *Tres libri* e nelle *Consuetudines feudorum*

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno

*Contenuto*: Giustiniano, *Institutiones*, (cc. 1r-78r); 76v bianca; Giustiniano, *Authenticum* (*prima pars*: cc. 78v-206v); c. 204v bianca; Giustiniano, *Tres libri* (cc. 207r-276r); c. 274v bianca; *Libri feudorum* (cc. 276r-305r); cc. 301v-304v bianche

*Decorazione*: iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate all'inizio delle sezioni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle sezioni del testo: cc. ; riquadri istoriati larghi due colonne del testo: cc. 1r (*Institutiones*, proemio: *Giustiniano in trono fra i giuristi e soldati*, iniziale *I*(mperatoriam) con *Scena di esecuzione*), 79r (*Authenticum*, *collatio I*: *Giustiniano in trono fra i giuristi e compilazione dell'Authenticum*, iniziale *O*(ccupati) con *Scena di punizione*), 207r (*Tres libri*, libro I: *Giustiniano in trono fra i soldati e scena di pagamento dei debiti al tesoro imperiale*); riquadri larghi una colonna del testo: cc. 16r (*Institutiones*, libro II: *Scena di caccia e di pesca*), 37v (*Institutiones*, libro III: *Dettatura del testamento da parte di un moribondo nel suo letto*, iniziale *I*(ntestatus) con *angelo che guarda*

verso il defunto), 56v (*Institutiones*, libro IV: *Scena di giudizio*), 146r (*Authenticum*, collatio VI: *Scena di giudizio con minore*), 231v (*Tres libri*, libro XI: *Scena di trasporto navale*), 251v (*Tres libri*, libro XII: *Investitura di un magistrato da parte dell'imperatore*), 277r (*Consuetudines feudorum*: *Investitura di un vassallo da parte dell'imperatore*)

*Provenienza*: acquistato da un uomo di Ravello nel 1340 (scritta a c. 306v: *Liber iste voluminis est [...10...] Ravello qui emit ipsum die decimo septimo decembri indicione ix quo fuit celebrata/ dedicatio beate Clare de Neapoly sub anno domini millesimo quatragesimo none indicione predictae. quod uncias quindecim/ et tari decem feliciter amen amen amen amen amen amen dico tibi*), acquistato dall'Advocates Library di Edimburgo poco prima del 1838

È meritevole di segnalazione il riquadro all'inizio del libro XII dei *Tre libri* (c. 251v) con l'*Investitura di un magistrato da parte dell'imperatore* in cui il sovrano consegna al nuovo funzionario il modellino di una torre, che potrebbe essere interpretata come immagine simbolica della città. Per altre particolarità iconografiche e i dati ricavabili dalla scritta antica a c. 306v si rimanda al terzo e al quarto capitolo.

Esposto in mostra nel 1966 a Edimburgo tra i libri di provenienza italiana della National Library of Scotland (vedi: *Italy...*1966, p. 1, n. 3), il codice è stato avvicinato all'Illustratore da Robert Gibbs (1984, p. 639), che riteneva le miniature del manoscritto un prodotto della bottega dell'artista. In realtà, credo che la decorazione possa essere considerata opera autografa del maestro negli stessi anni dell'*Infortiatum* di Cesena e dell'altro *Volumen* di Monaco.

Bibliografia: *The flowering...*, 1966, p. 189, fig. 27; *Italy...*, 1966, p. 1, n. 3; *Summary Catalogue...*, 1971, p. 105, n. 1337; WALTERS, 1972, pp. 376-377; GIBBS, 1984, p. 639; *Rarer gifts...*, pp. 28-32; GIBBS, 1996-1997, pp. 210, fig. 5, 211.

#### 14. Illustratore

**FIRENZE**, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1005

Dante Alighieri, *Inferno* e *Purgatorio* con il *Commento di Iacomo della Lana*

1330 circa

Membranaceo; cc. II + 187+ II; 380 x 250 mm

Numerazione ottocentesca a cifre arabe a macchina nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta; scrittura in *littera Bononiensis* di due mani (una alle cc. 1r-24v, l'altra nelle restanti) a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti in inchiostro rosso e blu, rubriche all'inizio dei canti, segni di paragrafo a piè di mosca in inchiostro rosso e blu a distinguere le terzine e le sezioni del commento; iniziali filigranate in inchiostro rosso e blu nel commento

Legatura del 1956 in mezza pelle e assi di legno; 400 x 260 mm

*Contenuto*: Dante Alighieri, *Inferno* (fino a XXXIII, 2, cc. 1r-101v), cc. 102r-104v bianche, *Purgatorio* (cc. 105r – 187r), con il commento acefalo e mutilo (perduto probabilmente un bifoglio iniziale con la prima carta di guardia e la seconda con la chiosa generale e le chiose a-c; perduto il quinterno finale dell'*Inferno* con le chiose del canto XXXIV) di Iacomo della Lana; gli spazi della pagina lasciati liberi per errori d'impaginazione nella calibratura di testo e commento sono stati riempiti dal copista con false parole, col nome del commentatore, con 22 versi di sua invenzione a c. 58v

*Decorazione*: iniziali entro iniziali riquadri dorati su fondo blu con code fogliate e dischi dorati decorati con busti all'inizio di alcuni capitoli del commento del *Purgatorio*: cc. 105r, 107v, 109v, 111v, 116r, 118v, 120v, 123v, 125v, 127v, 132v, 134v, 136v, 139v, 141v, 143v, 148v, 154v, 157v, 162v, 168v, 171v, 174v, 179v, 184v, istoriate entro riquadri dorati su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio di ciascun canto e all'inizio del luogo corrispondente nel commento: cc. 1r (*Inferno*, canto I, «N(el)», testo: *Dante incontra Virgilio*), 3r (*Inferno*, canto II, «L(o)», testo e commento: *Dante guidato da un demonio sullo sfondo di un cielo stellato*), 5v

(*Inferno*, canto III, «P(er), testo e commento: *Caronte*), 7v (*Inferno*, canto IV, «R(uppemi)», commento: *Anima di un bambino non battezzato nel limbo*), 8r (*Inferno*, canto IV, «R(uppemi)», testo: *Due uomini, un anziano in veste rossa, un giovane in verde, sotto un lume: i pagani virtuosi*), 11r (*Inferno*, canto V, «C(osì)», testo: *Pagamento dei debiti*, commento: *Giudice in atto di scrivere i debiti di un uomo anziano: Minosse*); 14r (*Inferno*, canto VI, «A(l)», testo: *Dante osserva un'anima tra le fiamme tormentata da cerbero: i golosi*, commento: *Dante osserva un'anima appesa a testa in giù insanguinata*); 15v (*Inferno*, canto VII, «P(ape)», commento: *Uomo anziano in abito grigiastro che stringe in mano un sacchetto di denaro: gli avari*), 16r (*Inferno*, canto VII, «P(ape)», testo: *Uomo anziano in abito grigiastro che stringe in mano un sacchetto di denaro: gli avari*), 18r (*Inferno*, canto VIII, «I(o)», testo e commento: *Anime flagellate da Flegias in una barca: gli iracondi*); 22v (*Inferno*, canto IX, «Q(uel)», testo e commento: *Dante e Virgilio*), 24v (*Inferno*, canto X, «O(ra)», testo: *Busto femminile intento a guardarsi allo specchio: gli epicurei*, commento: *Busto femminile intento a raccogliere la frutta: gli epicurei*), 28v (*Inferno*, canto XI, «I(n)», testo: *Dannati in avelli infuocati tormentati da un diavolo: i dannati del basso Inferno*, commento: *Un'anima tormentata da un diavolo, immersa nel ghiaccio nella parte inferiore: i dannati di Cocito*), 31v (*Inferno*, canto XII, «E(ra)», testo: *Un tiranno uccide un fanciullo*, commento: *Un'anima immersa in una pentola di sangue riscaldata dalla brace sottostante: i violenti contro il prossimo*), 35v (*Inferno*, canto XIII, «N(on)», testo: *Scena di suicidio*, commento: *Un'anima tramutata in un albero: i suicidi*); 38v (*Inferno*, canto XIV, «P(oi)», commento: *Dannati sotto la pioggia di fuoco: i violenti contro Dio*), 39r (*Inferno*, canto XIV, «P(oi)», testo: *Capaneo*); 42v (*Inferno*, canto XV, «O(ra)», testo: *Corruzione di un fanciullo*, commento: *Dannati tra le fiamme: i sodomiti*), 45v (*Inferno*, canto XVI, G(ià) testo e commento: *Dante ascolta il rumore della cascata di Flegetonte*), 48v (*Inferno*, canto XVII, «E(cco)», testo e commento: *Virgilio cavalca la fiera Gerione*), c. 52r (*Inferno*, canto XVIII, «L(uogo)», testo: *Corruzione di una donna*, commento: *Un diavolo sferza due dannati: i ruffiani*); 54v (*Inferno*, canto XIX, «O (Simon)», commento: *Un frate in abito rosso tiene in mano un sacchetto di denaro: i simoniaci*), 55r (*Inferno*, canto XIX, «O (Simon)», testo: *Un*

*cardinale riceve dal frate il denaro per la giurisdizione di una chiesa*), 58r (*Inferno*, canto XX, «D(i)»), testo: *Indovino intento a leggere un libro*, commento: *Indovino a colloquio con un diavolo*); 62v (*Inferno*, canto XXI, «C(osì)»), testo: *Due uomini incappucciati sottraggono denaro ad una borsa attaccata al collo di un gigante: i barattieri*, commento: *Barattieri spinti nella pece da Malacoda*), 65r (*Inferno*, canto XXII, «I(o)» , commento: *Traffickanti di denaro: frate Gomita corrotto dai suoi prigionieri?*, testo: *Un dignitario riceve denaro da un fanciullo: Ciampolo?*), 67v (*Inferno*, canto XXIII, «T(aciti)»), commento: *Un uomo incappucciato con un libro in mano e un diavolo nascosto sotto la veste: gli ipocriti*); 68r (*Inferno*, canto XXIII, «T(aciti)»), testo: *Un uomo incappucciato con un pugnale in mano si avvicina ad un altare baciandolo e toccandolo con la mano sinistra: gli ipocriti*), 70v (*Inferno*, canto XXIV, commento: *Un ladro fugge con una coperta in mano*), 71r (*Inferno*, «I(n)»), testo: *Un ladro deruba una donna della coperta, mentre dorme*), 74v (*Inferno*, canto XXV, «A (le)»), nel testo e nel commento: *Metamorfosi di un ladro in un serpente*), 77v (*Inferno*, canto XXVI, «G(odi)»), commento: *Un uomo gigantesco pugnala un'anima: i consiglieri di frode*), 78r (*Inferno*, canto XXVI, «G(odi)»), testo: *Un uomo gigantesco squarta un'anima: i consiglieri di frode*), 81v (*Inferno*, canto XXVII, «G(ià)»), testo: *Guido da Montefeltro riceve l'assoluzione da Bonifacio VIII*, commento: *Guido da Montefeltro conteso tra un diavolo e san Francesco*), 84v (*Inferno*, canto XXVIII, «C(hi)»), testo: *Un uomo incappucciato dà consigli malvagi ad un giovane: Bertram de Born?*, commento: *Dannati con membra scomposte: i seminatori di discordia*), 87v (*Inferno*, canto XXIX, «L(a)»), commento: *Anime coperte di lebbra: i falsari di moneta*), 88r (*Inferno*, canto XXIX, «L(a)»), testo: *Un falsario batte moneta*), 90v (*Inferno*, canto XXX, «N(el)»), testo: *Un uomo incappucciato consegna denaro ad un uomo in abito azzurro: Mastro Adamo?*, commento: *Anime con il ventre gonfio: i falsari di persona*), 93v (*Inferno*, canto XXXI, «U(na)»), testo e commento: *Gigante armato*), 96v (*Inferno*, canto XXXII, «S(i)»), testo: *Buoso da Dovera tratta con i cavalieri di Carlo d'Angiò per consegnare loro Cremona*, commento: *Tradimento per denaro di Buoso da Dovera*), 99r (*Inferno*, canto XXXIII, «L(a)»), testo: *Il conte Ugolino consegna la chiave dei castelli di Pisa in cambio di denaro*, commento: *Il conte Ugolino rode il cranio*

dell'arcivescovo Ruggeri), 101v (*Inferno*, canto XXXIV, «V(exilla)», testo: *Assassinio di un uomo: Cesare?*, commento: *Dannati sdraiati: i traditori dei benefattori*), 105r (*Purgatorio*, canto I, «P(er)», testo: *Dante e Virgilio sulla navicella*), 107v (*Purgatorio*, canto II, «G(ià)», testo: *Dante e Virgilio parlano, mentre il sole è alto sopra Gerusalemme*), 109v (*Purgatorio*, canto III, iniziale «A(vegna)» istoriata con busto maschile anziano barbato di profilo nel commento, «A(vegna)», testo: *Un uomo anziano barbato si sottomette al Papa, mentre un presbitero tonsurato celebra la Messa*), 112r (*Purgatorio*, canto IV, «Q(uando)», testo: *Un uomo anziano barbato mostra un uomo con tre teste: le tre facoltà dell'anima*), 114r (*Purgatorio*, canto V, «I(o)» istoriata, testo: *Dante parla con Pia de' Tolomei*, testo: *Dante parla con Jacopo del Cassero/Buonconte da Montefeltro e Pia de' Tolomei*), 116r (*Purgatorio*, canto VI, testo: *Dante dialoga con due anime di negligenti morti di morte violenta*), 118v (*Purgatorio*, canto VII, «P(oscia)», testo: *Cristo risorto trae un'anima dal Limbo*), 121r (*Purgatorio*, canto VIII, «E(ra)», testo: *Un angelo si pone a custodia di un'anima insidiata dal Diavolo*), 123v (*Purgatorio*, canto IX, «L(a)», testo: *Rito della confessione*), 125v (*Purgatorio*, canto X, iniziale «O(ra)» istoriata, testo: *Un guerriero gigantesco: la Superbia*), c. 128r (*Purgatorio*, canto XI, «O (Padre)», testo: *Omberto Aldobrandeschi trafitto e Provenzan Salvani in preghiera*), 130v (*Purgatorio*, canto XII, «D(i)», testo: *L'anima di un superbo*, commento: *Briareo*), 133r (*Purgatorio*, canto XIII, «N(on)», testo: *Due anime di invidiosi*), 135r (*Purgatorio*, canto XIV, «C(hi)», testo: *Colloquio tra un uomo e una donna: Aglauro ed Erittone?*), 137r (*Purgatorio*, canto XV, «Q(uando)», testo: *Scena di omicidio*), 139v (*Purgatorio*, canto XVI, «B(uio)», testo: *Un'anima sofferente avvolta dal fumo: gli iracondi*), 142r (*Purgatorio*, canto XVII, «R(ecordite)»: *Un accidioso*), 144r (*Purgatorio*, canto XVIII, «P(osto)», testo: *Un accidioso*), 146v (*Purgatorio*, canto XIX, «N(e l'ora)», testo: *L'Avarizia che stringe una roccia*, commento: *L'Avarizia con una borsa di denaro*), 149r (*Purgatorio*, canto XX, «C(ontra)», testo: *L'Avarizia nell'atto di negare il denaro ad un indigente*), 152v (canto XXI, «L(a)», commento: *Un'anima terrorizzata*, testo: *Un'anima impaurita per gli effetti del terremoto che scuote il Purgatorio*), 155r (*Purgatorio*, canto XXII, «G(ià)»: *Un'anima in preghiera ed un angelo dietro di lei*), 158r (*Purgatorio*, canto



XXIII, «M(entre)», testo: *Una donna intenta a mangiare su una tavola imbandita: la Gola*), 160r (busto *Purgatorio*, canto XXIV, «N(el)», testo: *Una donna intenta a bere e inforcare un serpente: la Gola*) nel testo, 163r (*Purgatorio*, canto XXV, «O(ra)», testo: *Una donna si guarda allo specchio seduta sopra le fiamme: la Lussuria*, 166r (*Purgatorio*, canto XXVI, «M(entre)», testo e commento: *Un chierico adescia un fanciullo: la Sodomia*), 169r (*Purgatorio*, canto XXVII, «S(i)», testo: *Virgilio incorona Dante con un serto d'edera*), 171v (*Purgatorio*, canto XXVIII, «U(ago)», testo: *Virgilio discute con Dante su un libro aperto*), 174v (*Purgatorio*, canto XXIX, «C(antando)», testo: *Il carro della Chiesa trainato da un grifone con le sette virtù*), 177v (*Purgatorio*, canto XXX, iniziale «Q(uando)», testo: *Beatrice guida Dante nel Paradiso terrestre*, commento: *Beatrice*, «Q(uando)»), 179v (*Purgatorio*, canto XXXI, «E», testo: *Sacramento della Confessione*), 181v (*Purgatorio*, canto XXXII, «T(anto)»: *Un uomo mostra un libro*), 182r (*Purgatorio*, canto XXXII, «T(anto)»: *Due frati davanti ad un altare: il clero*), 185v (*Purgatorio*, canto XXXIII, «D(eus)», testo: *Il Papa e il Re di Francia seduti in trono, mentre l'Imperatore da dietro pugnala entrambi*)

*Provenienza*: il codice è attestato nella Biblioteca Riccardiana a partire dal 1756

Si rimanda al terzo e al quarto capitolo per le numerose e importanti problematiche sollevate dal carattere unico della struttura e dell'iconografia del codice rispetto alla tradizione trecentesca delle *Commedie* illustrate.

Il Carta (in *Codici, corali...*, 1891, p. 17) riferiva le illustrazioni del codice alla scuola bolognese, mentre il Malaguzzi Valeri (1896, p. 266) vi riconosceva all'opera uno scolaro di Nicolò di Giacomo. Per la vena narrativa vivace e concreta che contraddistingue le piccole scene delle iniziali la d'Arcais (1978, pp. 111-113) ha restituito la decorazione miniata del codice all'Illustratore. In realtà, già la Chiti (1965-1966) aveva ricondotto le miniature di questa *Commedia* all'Illustratore. La carica icastica delle soluzioni figurative adottate per illustrare i canti del poema dantesco consentiva alla d'Arcais di fare rimandi, in particolare nella resa delle fisionomie, alle scene entro riquadri poste a supporto visivo della materia giuridica

nell'*Infortiatum* S.IV.2 della Biblioteca Malatestiana di Cesena. Pertanto, le miniature del codice fiorentino sarebbero da annoverare tra le prime testimonianze dell'attività dell'artista. La d'Arcais medesima (1978, pp. 113-114) ha fatto notare per la prima volta la differenza di mano tra le iniziali istoriate del codice della Riccardiana e quelle del codice della Braidense col *Paradiso* (ms. AG.XII.2). Queste ultime sono state restituite dalla studiosa al "Maestro del B 18" per gli elementi arcaizzanti nella resa delle figure e delle architetture, che motivano una datazione del corredo figurato di entrambi i manoscritti non più tardi dell'inizio degli anni trenta. La stessa collaborazione si ripresenta nel Clm. 23552 di Monaco, così da far ipotizzare alla studiosa l'uscita dal medesimo *scriptorium* del bolognese Galvano. Conti (1981a, p. 86, nota 27) ha stranamente ritenuto necessario ipotizzare la presenza di disegni dell'Illustratore alla base delle iniziali istoriate del *Paradiso* braidense eseguite dal più attardato collaboratore. La Levi d'Ancona (1986, p. 378) ha proposto d'identificare con la Chiti (1965-1966) l'autore delle miniature del Riccardiano 1005 in Tommaso di Galvano, mentre l'autore della decorazione miniata della terza cantica, alias Maestro del B 18, corrisponderebbe al medesimo Maestro Galvano che sottoscrive il testo, ovvero Galvano di Maestro Mascio da Bologna, documentato a Padova nel 1347 e padre di Tommaso. La Romanini (2007, p. 88) accoglie tale ricostruzione, pur identificando con Gibbs (1984, p. 639) il Maestro Galvano del codice milanese con il Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna nel 1314 e nel 1347 (Romanini, 2007, p. 88), quando fa testamento. La Pomaro (1995, p. 15) ha tuttavia giustamente precisato che non vi sono ragioni per ritenere che il copista sia anche autore della decorazione dipinta del codice, in quanto era consuetudine che lo *scriptor*, qualora riportasse il proprio nome nel colophon, specificasse di aver curato anche l'illustrazione miniata del medesimo. Analogamente penso che l'ipotesi dell'identificazione del miniatore del Riccardiano 1005 con il figlio di Galvano sia quanto meno arbitraria. Si rimanda comunque al primo capitolo per una trattazione più estesa del problema.

Bibliografia: LAMI, 1756, p. 21; *Inventario e stima...*, 1810, p. 24; RIGOLI, *Illustrazioni...*[XIX sec.], c. 683; BECCHI, 1837, p. XVIII; COLOMB DE BATINES,

1845-1846, vol. I, pp. 605, 608-609, vol. II, p. 70, n. 124; BARTLOW, 1864, p. 36; *Esposizione dantesca...*, 1865, pp. 40-41, n. 61; DANTE, ed. 1866, pp. 29-46, 63; WITTE, 1869, p. 382; *Le opere volgari a stampa...*, 1884, pp. 534-536; MOORE, 1889, p. 638, n. 29; BARBI, 1891, pp. 22-23; ROCCA, 1891, p. 145; ROEDIGER, 1891, pp. 106, 110-112; CARTA, 1891, pp. 17-19; MORPURGO, 1893, pp. 31-39, cat. 3; MALAGUZZI VALERI, 1896, p. 266; BASSERMANN, 1898, pp. 456, 473, 496, 520; VOLKMANN, 1897, p. 50; *I manoscritti...*, 1900, pp. 6-7; DANTE, ed. 1923, pp. 47-95; CASELLA, 1924, p. 9; *Le opere volgari a stampa...*, 1929, pp. 157, 187, 236, 238; SCHROEDER, 1935, pp. 77-101; *Mostra di codici romanzi...*, 1957, p. 199, tav. XXIV; BARBI, 1958, pp. 181-182; SCURICINI GRECO, 1958, pp. 187-191, n. 172; HUGHES GILLERMANN, 1959, p. 7; DE ROBERTIS, 1961, pp. 174-175, n. 111; MAZZONI, 1961, p. 205; FOLENA, 1965, pp. 44, 52, 63, 77; *Mostra di codici...*, 1965, pp. 82-83, n. 111; CERESI, 1966, p. 35, n. 59; BRIEGER, MEISS, SINGLETON, 1969, pp. 50, 249, tavv. 176b, 273b, 314b, 347a, 389c; *Colophons...*, 1973, n. 4770; D'ARCAIS, 1977, p. 34; D'ARCAIS, 1978a; D'ARCAIS, 1978b; GERLI, 1979, p. 196; CASSEE, 1980, p. 29; GERLI, 1980, p. 153; ABARDO, 1981; CONTI, 1981a, pp. 86-88, figg. 255-259; *La Biblioteca...*, 1982, p. 43, n. 27; RODDEWIGG, 1984, p. 126, n. 302; LEVI D'ANCONA, 1986; *Itinerario dantesco...*, 1988, pp. 8, 9, 13; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, 1989, pp. 82-83; DE ROBERTIS, 1990, p. 341; GIANSANTE, 1990; ZAGGIA, 1991, p. 24; POMARO, 1995, pp. 498-502, 514-525, figg. 1-11bis; *Danti Riccardiani...*, 1996, pp. 47-50, cat. 3; CONTI, 1996, p. 695; BOSCHI, 1998; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, pp. 114, 117, n. 15; BOSCHI ROTIROTI, 2004, p. 127, n. 146; LABRIOLA, in *Casa d'Arte...*, 2004, p. 6; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 361; MEDICA, 2005a, p. 187; *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana...*, 2007, pp. 45-46, n. 81; *Edizione integrale...*, 2007; ROMANINI, 2007, p. 88; TROVATO, 2007, pp. 57-58; ZEILEIS, 2009, p. 113; DEL MONACO, 2011 (con ulteriore bibliografia).

**15.** Illustratore, Maestro del B 18, Nicolò di Giacomo e miniatore italiano

**GIRONA**, Biblioteca del Seminario, ms. 28

*Decretales*

1340 circa

Membranaceo; I + 321 + I; 460 x 280 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: perduta (nel 1832 aveva ancora una coperta di cuoio)

*Contenuto*: c. 1r bianca, Gregorio IX, *Decretales* (*Prima pars*: cc. 1v-167r, c. 167v bianca, *Secunda pars*: cc. 168r-321v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle sezioni del testo e del proemio della glossa: cc. 1v, 2v, 4r, 6r, 15v, 17v, 19v, 36r, 37v, 38v, 42v, 43r, 45r-v, 47v, 48v, 50v, 51r, 52r-53r, 54v-55v, 66r, 67v, 71v, 72r, 74v, 75r, 76r, 77v, 78r, 81v, 82v, 86r-v, 89r, 95v, 96r-v, 99v, 101v, 102r, 103r-v, 105v, 110r, 114v-115v, 119v, 128v, 130v, 133r, 135r, 141r, 144v, 148v, 153v, 165v, 168r, 169v, 170v, 171v, 173r, 178v, 179r, 180r, 183r-v, 185r-186r, 187v, 188r, 189r-v, 190v, 191r, 192r, 193v, 195r, 199v, 200r, 201v, 202r, 206r, 211v, 212r, 214r, 216r, 217v, 218r, 222r, 226r, 228v, 230v-231v, 232v, 233v, 235r, 239r, 241r-242r, 243r, 244r, 245r-246r, 247r, 248v, 249v, 251v, 252r, 254v, 255v, 257r, 258v, 259v, 264r, 271r, 272r, 274r, 277r-278r, 281v, 282v, 283v, 285v, 287r-288r, 289r, 290v, 294r-v, 299v, 302r, 303r, 304r, 306r, 315v, 321r; riquadri

istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1v (*Decretales*, proemio: *Il Papa circondato dai dottori di diritto canonico, da due angeli, in alto due figure incrociano due spade*, iniziale *G(regorius)* con il *papa*, iniziale *R(ex)* con *giovane in fuga*, fregio tra le colonne di testo con *San Girolamo e il leone* al centro, sotto *airone, caccia alla lepre* a destra, *figura in fuga* nell'iniziale, nell'iniziale *G(regorius)* un *papa*), 2r (*Decretales*, libro I: *Adorazione del Cristo in mandorla tra angeli, di cui quattro tetralati, da parte dei dodici apostoli, alcuni con un cartiglio, al centro orante in ginocchio sotto un altare con il calice e la patena*, fregio tra le colonne di testo con *un santo soldato* al centro, la *Vergine annunciata* a destra, *l'angelo annunciante* a sinistra, *un giovane ignudo* a sinistra, *un giovane semivestito* a destra), 168r (*Decretales*, libro III: asportato), riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 89r (*Decretales*, libro II: asportato), 235r (*Decretales*, libro IV: asportato, iniziale *D(e)* con *Coppia di sposi che si baciano*), 259v (*Decretales*, libro V: asportato, iniziale *S(i)* con *Vescovo addolorato*)

*Provenienza*: un tempo nell'archivio della collegiata di San Felice (timbro su c. 2r, ms. 5<sup>1</sup>), poi nella biblioteca della Collegiata (ms. 160)

Dei riquadri istoriati si sono conservati solo i due maggiori ad apertura del volume, pur danneggiati. Gli altri sono stati ritagliati e sono andati perduti. È particolare la raffigurazione di *san Girolamo* a c. 1v in abiti classici di dottore della Chiesa e non da eremita, come prevederebbe la scena dell'incontro con il leone.

La L'Engle ha per prima riconosciuto il carattere trecentesco bolognese della decorazione del codice, restituendo condivisibilmente le cc. 1v-2r e le iniziali interne del libro I all'Illustratore, la c. 89r e le iniziali interne del libro II al Maestro del B 18, le cc. 235r e 259v e le iniziali interne dei libri IV e V a Nicolò di Giacomo (L'Engle, 2005, p. 10). I riquadri d'apertura, anche se rovinati, mostrano l'Illustratore attivo al tempo del Vat. lat. 1389, mentre la presenza di un giovane Nicolò di Giacomo nelle iniziali al di sotto dei riquadri asportati all'inizio degli ultimi due libri orienta verso una medesima cronologia, in quanto richiama l'analogo intervento del giovane miniatore in alcune iniziali del *Digestum* di Roermond, datato 1340.

Bibliografia: DE LA CANAL, 1832, p. 260; JANINI, MARQUÉS, 1962, p. 423, n. 28; L'ENGLE, 2005, p. 10 e nota 64.

## 16. Maestro del 1346 e Illustratore

**GINEVRA**, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. lat. 60

Graziano, *Concordia discordantium canonum sive decretum cum apparatu Bartholomaei Brixienensis*

1340-1345 circa

Membranaceo; cc. 342; 470 x 295 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: del XVII secolo in pelle ed assi di legno con lo stemma di Alexandre Petau

*Contenuto:* Graziano, *Concordia discordantium canonum sive decretum cum apparatu Bartholomaei Brixienensis*

*Decorazione:* iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle *distinctiones*, delle *causae* e dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1v (*H(ominum)*), testo: *Graziano scrive il testo del Decretum ispirato da un angelo*); 2r (*O(mnes)*), testo: *Un chierico seduce una donna*), 102r (*Q(uidam)*), testo: *Un vescovo seduce una donna*), 135v (*Q(uidam)*), testo: *Medico esamina le urine*), 194v (*Q(uidam)*), testo: *Medico esamina le urine*), 248r (*Q(uidam)*), testo: *Coppia*), 273r (*V(ir)*), testo: *Abbraccio di una coppia*), 278r; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1v (*Concordia discordantium canonum, Distinctio I: Subordinazione dei poteri al Cristo in mandorla*), 2r (*Concordia discordantium canonum, Distinctio I: Papa e sovrano seduti insieme in trono circondati dai rispettivi seguiti di cardinali, canonisti e giuristi, un altro papa tiene un cartiglio*

insieme al papa in trono, al centro stesura di testi di legge, in alto san Pietro con le chiavi e un libro aperto), 102r (*Concordia discordantium canonum*, causa II: Scena di giudizio da parte del papa in trono tra cardinali, vescovi, chierici e canonisti contro un vescovo, in alto due angeli con turiboli), 278r (*Concordia discordantium canonum*, *De penitentia*: predica da parte di un vescovo a sinistra, confessioni a sinistra vicino una chiesa, scene di penitenza al centro), 315v (*Concordia discordantium canonum*, *de consecratione*: Consacrazione di una chiesa da parte di un vescovo), riquadri larghi una colonna di testo: cc. 79v (*Concordia discordantium canonum*, causa I: ), 119v (*Concordia discordantium canonum*, causa III: Scena di giudizio di un vescovo contro un altro vescovo), 127v (*Concordia discordantium canonum*, causa IV: Scena di giudizio con il papa in trono sull'azione di uno scomunicato contro un vescovo), 130r (*Concordia discordantium canonum*, causa V: Scena di giudizio con il papa in trono sulla diffamazione di un vescovo), 132v (*Concordia discordantium canonum*, causa VI: Scena di giudizio di un vescovo davanti a un arcivescovo in trono), 135v (*Concordia discordantium canonum*, causa VII: Scena di giudizio con il papa in trono su un vescovo sostituito temporaneamente), 140v (*Concordia discordantium canonum*, causa VIII: Scena di giudizio con un cardinale in trono su un vescovo simoniaco e un vescovo a letto che sceglie il suo successore), 143v (*Concordia discordantium canonum*, causa IX: Ordinazione di un chierico da parte di un arcivescovo scomunicato in un'arcidiocesi non sua), 146r (*Concordia discordantium canonum*, causa X: Rimozione dei beni mobili di una chiesa ordinata dal vescovo), 149r (*Concordia discordantium canonum*, causa XI: Scena di giudizio con un vescovo e un giudice), 159r (*Concordia discordantium canonum*, causa XII), 169r (*Concordia discordantium canonum*, causa XIII: Ritorno dei beni alla parrocchia dei laici fuggitivi), 173r (*Concordia discordantium canonum*, causa XIV: Scena di giudizio di un arcivescovo e scambio di denaro tra chierici e mercanti), 176r (*Concordia discordantium canonum*, causa XV: Scena di giudizio di un vescovo sull'omicidio compiuto da un chierico e accoltellamento di un uomo da parte di un chierico), 180v (*Concordia discordantium canonum*, causa XVI: Affidamento della giurisdizione di una parrocchia ad un monaco e scena di giudizio sulla legittimità della giurisdizione), 194v (*Concordia*



*discordantium canonum, causa XVII: Scena di giudizio sulla rinuncia di un presbitero malato per assumere l'abito monastico), (Concordia discordantium canonum, causa XVIII), 199v (Concordia discordantium canonum, causa XIX: Scena di giudizio di un vescovo sull'ingresso di due chierici in monastero e conversazione tra un chierico e una donna), 200v (Concordia discordantium canonum, causa XX: Ingresso di due fanciulli in monastero), 203r (Concordia discordantium canonum, causa XXI: Scena di giudizio di un vescovo e di un giudice sulla rinuncia d'interessi mondani da parte di un chierico), 204v (Concordia discordantium canonum, causa XXII: Omaggio forzato di un arcidiacono al un vescovo spergiuro), 211v (Concordia discordantium canonum, causa XXIII: Uccisione degli eretici da parte di un drappello di soldati guidati da un vescovo in abiti militari), 228v (Concordia discordantium canonum, causa XXIV: Azione contro un vescovo accusato di eresia), 238v (Concordia discordantium canonum, causa XXV: Scena di giudizio da parte del papa sulle decime di una pieve), 242r (Concordia discordantium canonum, causa XXVI: Reato di divinazione astrologica da parte di un chierico e arcivescovo informato), 248r (Concordia discordantium canonum, causa XXVII: Scena di giudizio su un uomo che richiede indietro la fidanzata), 255v (Concordia discordantium canonum, causa XXVIII: Vicende di un infedele: battesimo, matrimonio e investitura come vescovo), 258v (Concordia discordantium canonum, causa XXIX: Scena di giudizio di un vescovo su una moglie che si lamenta di essere stata ingannata nello sposare il marito di condizione servile), 260r (Concordia discordantium canonum, causa XXX: Battesimo di un bambino), 263r (Concordia discordantium canonum, causa XXXI: Celebrazione degli sponsalia e consumazione), 265r (Concordia discordantium canonum, causa XXXII: Celebrazione di sponsalia tra un uomo e una prostituta, consumazione, nuovi sponsalia con una convertita), 273r (Concordia discordantium canonum, causa XXXIII: Scena di giudizio con un vescovo in trono su un uomo che vuole la propria moglie indietro e celebrazione di sponsalia), 306v (Concordia discordantium canonum, causa XXXIV: Scena di giudizio con un vescovo in trono su un uomo che vuole la propria moglie indietro, celebrazione di sponsalia e il primo marito imprigionato in una torre), 307v (Concordia discordantium canonum, causa XXXV:*

*Scena di giudizio con il papa in trono su un uomo accusato d'incesto, celebrazione di sponsalia*), 313v (*Concordia discordantium canonum, causa XXXVI: Banchetto tra una coppia, unione carnale e celebrazione di sponsalia*)

*Provenienza*: collezione di Alessandro Petau nel XVII secolo (stemma sulla legatura), donato alla Biblioteca di Ginevra da Ami Lullin nel 1756

A c. 341v è la sottoscrizione del copista: *frater Ardigherius scripsit hoc Decretum in textu et glosis*. Il copista è lo stesso che sottoscrive il *Graziano* n.a.l. 2508 di Parigi. L'iconografia della predica vescovile a c. 278r riprende il motivo della colomba dello Spirito che detta le parole nell'orecchio del vescovo dalla vita di san Gregorio Magno. La mancanza dell'aureola impedisce di riconoscervi il santo medesimo, come invece ha proposto Gaudenz Freuler (1991, p. 137, n. 48).

Riferite inizialmente a Nicolò di Giacomo o alla sua bottega (vedi: *Mostra di manoscritti ed incunaboli...*, 1952, p. 35, n. 5), le miniature del *Graziano* di Ginevra furono avvicinate dalla Cassee (1980, p. 115) allo Pseudo Nicolò, da lei ribattezzato Andrea da Bologna. Conti (1981a, pp. 94-96) riconobbe invece giustamente trattarsi di un'opera del Maestro del 1346, anche se riteneva presenti collaboratori a lui affini. Inoltre, lo studioso individuava l'intervento isolato dell'Illustratore alla c. 127r. Medica (2004, p. 475) sembra propendere per una datazione all'inizio del quinto decennio, non lontana dall'altra collaborazione con l'Illustratore nel *Digestum* di Roermond datato 1340. La cronologia proposta da Medica si può accogliere anche rispetto all'intervento dell'Illustratore, accostabile ai manoscritti padovani e al riquadro dipinto nelle *Decretali* di Angers del 1343.

Bibliografia: SENEBIER, 1779, pp. 190-191; AUBERT, 1911; AUBERT, 1912, pp. 9-11; DESTREZ, 1935, p. 97; KUTTNER, 1937, pp. 113, 117; *Mostra di manoscritti ed incunaboli...*, 1952, p. 35, n. 5; PIRANI, 1952, pp. 12-13; STELLING-MICHAUD, 1953, pp. 117-125; STELLING-MICHAUD, 1954, p. 23, n. 3; PIRANI, 1955, p. 261; MELNIKAS, 1975, pp. 49-51; *L'enluminure...*, 1976, pp. 179-182; n. 78; CASSEE, 1980, p. 115; CONTI, 1981a, pp. 93, nota 44, 94 e nota 48, 95-96; CONTI, 1981b, p. 79 e nota 33; GIBBS, 1981, p. 75; GIBBS, 1989, p. 208; FREULER, 1991, pp. 136-139,

277, n. 48; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, pp. 130, 134; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, p. 696; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; RUSCONI, 2002, pp. 169-170, fig. 9; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 475.

**17. Illustratore e miniatore emiliano/umbro (1350 circa)**

**MONACO DI BAVIERA**, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3502

Giustiniano, *Parvum volumen cum Glossa accursiana*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. II + 310 + II; 470 x 285 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti nel testo dei *Tres libri*, iniziali blu su filigrana e rossa all'interno del testo, alternativamente rosse e blu su filigrana blu e rossa

Legatura: del 1965 in pelle di vitello e assi di legno; dimensioni h x b in mm

*Contenuto*: Giustiniano, *Institutiones cum Glossa accursiana* (cc. 1r-78r), c. 78v bianca, Giustiniano, *Tres libri cum Glossa accursiana*: cc. 79r-148v, Giustiniano, *Authenticum cum Glossa accursiana* (cc. 149r-276v), cc. 277r-278v bianche, Giustiniano, *Consuetudines feudorum cum Glossa accursiana* (cc. 279r-307r), indice alfabetico (cc. 307v-308r), *tabulae* (cc. 309v-310r)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio dei titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri dei titoli interni dell'*Authenticum*; iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa delle *Institutiones*: cc. 1r (*I(m)paratoriam*): Giustiniano), 21v, 22v, 23r, 24r (*Dettatura del testamento*), 25r, 25v, 26r, 27r, 28v, 29v, 30r, 30v, 31v, 35r, 35v, 37r-v (*Giudice e dottore*), 39v, 40v-43r, 43r-v, 44v-46r, 47r-v, 50r-v (*Sovrano in trono*), 56v, 79r (*S(i) priusquam*): Giudice davanti ad un sovrano), 80r-83r, 84r (*Sovrano*), 85r-87v, 92v, 93r, 94r-97r, 98r-101v, 102v-110v, 111v, 112r, 116r-117v, 119r-123v, 124v, 125v-128r, 130v, 131r, 132r-135v, 137v, 216r, 279r,

285v; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1r (*Institutiones*, proemio: *Giustiniano in trono tra giuristi e soldati riceve il testo delle Institutiones*), 149r (*Authenticum*, collatio I: *Giustiniano in trono fra i riceve il testo dell'Authenticum e compilazione dell'opera*), riquadri istoriati larghi una colonna di testo: 15r (*Institutiones*, libro II: *Scena di caccia e pesca*), 37v (*Institutiones*, libro III: *Dettatura del testamento da parte di un moribondo a letto*), 56v (*Institutiones*, libro IV: *Scena di giudizio*), 79r (*Tres libri*, libro X: *Scena di giudizio*), 103r (*Tres libri*, libro XI: *Scena di trasporto navale*), 123v (*Tres libri*, libro XII: *L'imperatore in trono incorona un uomo inginocchiato*), 216r (*Tres libri*, libro VI: non realizzata); 279r (*Consuetudines feudorum*: *Investitura di un vassallo da parte di una badessa*); iniziali istoriate di un miniatore non bolognese alle cc. 15r, 21v, 22v, 23r, 24r (dettatura del testamento)

*Provenienza*: nella biblioteca della Cattedrale di Augsburg tra il 1458 e il 1469, nella biblioteca cittadina nel 1543 (ex libris), nel 1894 nel catalogo della Biblioteca Regia di Monaco

Conti (1981a, p. 92, nota 41) ha attribuito le miniature all'Illustratore e alla sua bottega, sulla base di alcune fotografie di Carl Teufel (1900, p. 16, nn. 3231-3236), vedendovi la replica di molte miniature del Vat. lat. 1436 e riconoscendo un miniatore non bolognese nelle iniziali all'inizio dei paragrafi di stile non bolognese. Ulrike Bauer Eberhardt (2010, pp. 238-240, n. 214), senza menzionare Conti, ha confermato l'attribuzione all'Illustratore ed ha giustamente ritenuto l'autore delle iniziali alle cc. 15r, 21v, 22v, 23r, 24r e 103r un miniatore non bolognese, emiliano o umbro intorno al 1350. Mi sembra invece troppo tarda una cronologia intorno al 1340 per l'Illustratore, che compare nel medesimo tempo delle miniature di Cesena ed Edimburgo.

Bibliografia: *Catalogus...*, 1894, p. 97; TEUFEL, 1900, p. 16, nn. 3231-3236; CONTI, 1981a, p. 92, nota 41; *Wider Laster und Sünde...*, 1997, n. 84; RAUNER, 2007, ; BAUER EBERHARDT, 2011, pp. 238-240, n. 214.

## 18. Illustratore

**MONACO DI BAVIERA**, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14032

Gregorio IX, *Liber extra* (o *Decretales*) *cum Glossa Bernardi*

1330 circa

Membranaceo; cc. I + 285; 486 x 300 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana *alternativamente* blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana *alternativamente* rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: del 1500 circa in pelle di vitello e assi di legno, prodotto del monastero di St. Emmeran a Regensburg

*Contenuto*: Gregorio IX, *Liber extra cum Glossa Bernardi* (o *Decretales*) (cc. 1r-264v), diagramma delle virtù e dei vizi, profezia di *Ierlinus Grecus* (c. 265r) Innocenzo IV, *Collectiones* (cc. 265v-275v), Gregorio X, *Constitutiones* (cc. 276r-284v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio di libri nella glossa e della *Collectio* I d'Innocenzo IV nel testo, iniziali istoriate all'inizio dei libri nel testo: cc. 1r (*Liber extra*, libro I, *F(irmiter)*: *Busto di Cristo*), 62v (*Liber extra*, libro II, *D(e quo vult)*: *Scena di giudizio del papa, a cui Cristo porta la spada, contro un vescovo*), 125r (*Liber extra*, libro III, *U(t laici)*: *Elevazione dell'ostia*), 190r (*Liber extra*, libro IV: *D(e Francia quidam)*: *Celebrazione degli sponsalia*), 208v (*Liber extra*, libro V: *S(i legitimus)*: *Scena di giudizio del papa contro un vescovo*), riquadro istoriato largo una colonna: 1r (*Liber*

*extra*, proemio: *Gregorio IX riceve il testo del Liber extra*, scritta *G(regorius)* con lettere dorate all'interno di un riquadro su fondo blu al di sotto)

*Provenienza*: nella biblioteca del monastero di St. Emmeran a Regensburg nel 1500 circa (legatura, nel catalogo di Menger del 1501), nel 1809 nel catalogo della biblioteca di St. Emmeran, nel 1876 nel catalogo della Biblioteca Regia di Monaco

Si rimanda al secondo e al terzo capitolo per quanto riguarda la particolarità della struttura della decorazione delle *Decretali* con iniziali istoriate e il rapporto con la *Commedia* Ricc. 1005.

Il riquadro di c. 1r e le iniziali istoriate sono state riferite ad un imitatore dell'Illustratore dalla Bauer Eberhardt. A mio avviso possono invece essere restituite direttamente al maestro nello stesso momento del Ricc. 1005.

Bibliografia: MENER, 1501, n. O 19, ed. 1977, p. 229; *Catalogus...*, 1809, c. 757; *Catalogus...*, 1876, p. 120; KESSLER, 1967, p. 103, tav. 66; WUNDERLE, 1995, pp. 75-78; BAUER EBERHARDT, 2011, pp. 221-222, n. 208; DEL MONACO, c.d.s.



**19. Illustratore, Maestro della Crocifissione D e Maestro del B 18**

**MONACO DI BAVIERA**, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552

Graziano, *Concordia discordantium canonum sive Decretum cum Glossa ordinaria Bartholomaei Brixienensis*

1340 circa

Membranaceo; cc. II + 341 + ; 490 x 295 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto e del verso di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: tardo-gotica in pelle di vitello e assi di legno (restaurata nel 1960)

*Contenuto:* Graziano, *Concordia discordantium canonum sive Decretum cum Glossa ordinaria Bartholomaei Brixienensis* (cc. 1-679), *quaestio* giuridica (cc. 680-683)

*Decorazione:* iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio delle *distinctiones*, delle *causae* e dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1 (*H(umanum)*), testo: *Graziano scrive il testo del Decretum ispirato dall'angelo*), 3-7, 9, 10, 13, 15, 15-17, 21, 23, 24-25, 28, 29, 33, 34, 39, 41-43, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 60, 61-64, 66-67, 71, 74, 76, 86, 87, 88, 91, 93, 96, 99, 106, 107, 109-112, 114, 115, 116, 118-122, 125, 127, 129, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 144, 147, 152v, 153r, 152-156, 180, 183, 187, 190, 191, 199, 205-206, 208, 212, 213, 223, 233, 234-236, 238, 239, 241, 243, 246, 249-251, 254-259a, 262-265, 267, 275, 276, 279-281, 283, 286, 288, 290, 292, 298, 312, 318, 332-334, 342, 343-345, 347-349, 352-356, 358, 371, 374-376, 384-385, 391, 395, 396, 398-406, 412, 416, 419, 422, 427, 439, 448-449, 451, 456, 465, 467, 476, 479, 482, 483, 485, 486, 490,

492-493, 494, 501, 515, 516, 518, 520-522, 526, 528, 528, 530, 533, 537, 540, 541, 544, 545, 546, 552, 572, 584, 595, 600, 603-606, 610, 612, 613, 615, 618, 620-624, 655, 674; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1 (*Concordia discordantium canonum, Distinctio I: Subordinazione dei poteri al Cristo in mandorla*, fregio tra le colonne di testo con un cavaliere al centro, ai suoi piedi, a sinistra genio alato in uno specchio d'acqua, a destra un leone, a destra scena di caccia col falcone e un cane che punta un'anatra in uno stagno, in basso soldato su un piedistallo), 199 (*Concordia discordantium canonum, causa II: Scena di giudizio da parte del papa in trono tra cardinali, chierici e canonisti contro un vescovo*, in alto un angelo con una spada e una bilancia, fregio tra le colonne di testo con una donna che porge cartigli, a destra un cervo in un paesaggio roccioso, 552 (*Concordia discordantium canonum, De penitentia: Dentro un portico predica da parte di un vescovo a destra, confessione di una donna a sinistra, penitenza tramite offerta ad un altare al centro*, fregio tra le colonne di testo con un eremita a sinistra, lepre in un paesaggio roccioso al centro, gentiluomo con un cane a destra), riquadri larghi una colonna di testo: cc. 156 (*Concordia discordantium canonum, causa I: Ingresso di un fanciullo in monastero*), 234 (*Concordia discordantium canonum, causa III: Scena di giudizio di un vescovo contro un vescovo*), 250 (*Concordia discordantium canonum, causa IV: Scena di giudizio con il papa in trono sull'azione di uno scomunicato contro un vescovo*), 255 (*Concordia discordantium canonum, causa V: Scena di giudizio con il papa in trono sulla diffamazione di un vescovo*), 259a (*Concordia discordantium canonum, causa VI: Scena di giudizio di un vescovo davanti al papa in trono*), 265 (*Concordia discordantium canonum, causa VII: Scena di giudizio con il papa in trono su un vescovo temporaneamente sostituito*), 275 (*Concordia discordantium canonum, causa VIII: Scena di giudizio con il papa in trono su un vescovo simoniaco e un vescovo a letto sceglie il suo successore*), 281 (*Concordia discordantium canonum, causa IX: Scena di giudizio da parte di un vescovo scomunicato*), 286 (*Concordia discordantium canonum, causa X: Rimozione dei beni mobili di una chiesa ordinata dal vescovo*), 292 (*Concordia discordantium canonum, causa XI: Scena di giudizio con un vescovo e un giudice*), 154v (*Concordia discordantium canonum, causa XII: Dettatura di un vescovo a uno scriba*), 334

*(Concordia discordantium canonum, causa XIII: Restituzione delle offerte dei fuggitivi ad una parrocchia), 342 (Concordia discordantium canonum, causa XIV: Scena di giudizio di un arcivescovo sulla rinuncia di un chierico alle transazioni monetarie), 348 (Concordia discordantium canonum, causa XV: Scena di giudizio di un vescovo sull'omicidio compiuto da un chierico e accoltellamento di un uomo da parte di un chierico), 357 (Concordia discordantium canonum, causa XVI: Affidamento della giurisdizione di una parrocchia ad un monaco e scena di giudizio sulla legittimità della giurisdizione), 384 (Concordia discordantium canonum, causa XVII: Scena di giudizio sulla rinuncia di un presbitero malato per assumere l'abito monastico), 391 (Concordia discordantium canonum, causa XVIII: Investitura di un abate come vescovo e questione dei monaci davanti ad un vescovo), 395 (Concordia discordantium canonum, causa XIX: Scena di giudizio di un vescovo sull'ingresso di due chierici in monastero), 397 (Concordia discordantium canonum, causa XX: Ingresso di due fanciulli in monastero), 402 (Concordia discordantium canonum, causa XXI: Scena di giudizio di un vescovo sulla rinuncia d'interessi mondani da parte di un chierico), 405 (Concordia discordantium canonum, causa XXII: Scena di giudizio di un arcivescovo su un vescovo spergiuro), 419 (Concordia discordantium canonum, causa XXIII: Uccisione degli eretici da parte di un drappello di soldati guidati da un vescovo in abiti militari), 456 (Concordia discordantium canonum, causa XXIV: Azione contro un vescovo accusato di eresia), 476 (Concordia discordantium canonum, causa XXV: Scena di giudizio da parte di un arcivescovo sulle decime), 482 (Concordia discordantium canonum, causa XXVI: Reato di divinazione astrologica da parte di un prete e arcivescovo informato), 254r (Concordia discordantium canonum, causa XXVII: Scioglimento di un voto di castità), 509 (Concordia discordantium canonum, causa XXVIII: Celebrazione del matrimonio), 515 (Concordia discordantium canonum, causa XXIX: Scena di giudizio di un vescovo su una moglie che si lamenta di essere stata ingannata nello sposare il marito di condizione servile inginocchiato ai suoi piedi), 518 (Concordia discordantium canonum, causa XXX: Battesimo di un bambino), 524 (Concordia discordantium canonum, causa XXXI: Scene di matrimonio), 528 (Concordia discordantium canonum, causa XXXII: Uomo sposato che ha messo in cinta una*

*fanciulla colto sul fatto*), 545 (*Concordia discordantium canonum, causa XXXIII: Abbraccio di una coppia e celebrazione di un matrimonio*), 609 (*Concordia discordantium canonum, causa XXXIV: Celebrazione di sponsalia e il primo marito imprigionato in una torre*), 611 (*Concordia discordantium canonum, causa XXXV: Celebrazione di sponsalia*), 623 ((*Concordia discordantium canonum, causa XXXVI: Banchetto tra una coppia e unione carnale*); (*Concordia discordantium canonum, de consecratione: Consacrazione di una chiesa da parte di un vescovo*)

*Provenienza*: a Frisinga nella seconda metà del XIV secolo (scritta *Anno M<sup>o</sup>CC<sup>o</sup> ... indictione in festo pentecostes ego [...] canonicus ecclesie Frisigensis recepi [...] de Polonia XXX florenos [...] Florentini ratione gratuiti mutui [...] concretum obligavi sicut quod [...] Hinricus de Friberch fuerit requisitus per dominum Hoxam [...] ponderis predictis restituere tenetur [...] Hec acta sunt in presencia dominorum domini Nicolai archidiaconi [...] vicecancellarii, domini Marci de [...] et aliis fide dignis* a c. IIv), nel 1881 nel catalogo della Biblioteca Regia di Monaco

Erbach von Fürstenau (1911, p. 10) restituì con certezza allo Pseudo Nicolò le pagine illustrate all'inizio delle *Distinctiones* (c. 1) e della *Causa II* (c. 199), mentre riferiva ad aiuti molte delle scene minori. Al contrario, Toesca (1951, p. 838, nota 45), non credendo nell'esistenza dello Pseudo Nicolò, vi vedeva attivo un precedente di Nicolò di Giacomo. Il manoscritto fu poi esposto alla *Mostra di manoscritti e incunaboli del Decretum Gratiani* (p. 36, n. 6), dove le miniature alle cc. 1r, 156, 199, 234, 250, 255, 259, 265, 275 e 552 erano riferite a Nicolò di Giacomo, a un allievo meno capace le restanti. Anche Melnikas (1975, pp. 52-53) vedeva ancora nella decorazione del *Decretum* di Monaco un'opera giovanile di Nicolò di Giacomo. La d'Arcais (1977, p. 41, nota 5) invece riprendeva l'attribuzione dell'Erbach, già riproposta anche da Bellosi (1974, p. 88) per la pagina d'apertura, e riconosceva inoltre la mano del Maestro del B 18 nelle iniziali alle cc. 87-88 e 93-94 e un terzo miniatore dalla c. 281 in poi, che la studiosa ritrovava anche in alcune iniziali del Vat. lat. 1366. In base alla compresenza di questi collaboratori e alle tangenze stilistiche riscontrate anche con l'*Infortiatum* malatestiano la d'Arcais (1977, p. 36) proponeva

la medesima datazione al 1335 per entrambi i manoscritti. Al contrario, Conti (1981a, p. 91) sembrava propendere per una datazione più tarda intorno al 1340, quando ipotizzava la presenza nella pagina illustrata alla c. 1r dello stesso miniatore che avrebbe eseguito la miniatura iniziale delle *Decretales* Pal. lat. 636. Inoltre, egli individuava l'intervento dell'Illustratore solo nelle pagine illustrate alle divisioni principali del testo (Conti, 1981a, p. 91, nota 37). La Cassee (1980, p. 115) attribuiva all'Illustratore le miniature alle cc. 1, 156, 199 e 552, a uno dei collaboratori del Vat. lat. 1366 le miniature alle cc. 281, 286, 292, a un altro dei collaboratori del Vat. lat. 1366 le miniature alle cc. 312, 334, 348 e 384. Medica (1990, pp. 103, 105), ha finalmente proposto di riferire i riquadri larghi una colonna dopo la c. 281r al Maestro della Crocifissione D. La Bauer Eberhardt (2011, p. 238, n. 213) ha giustamente propeso a favore di una collaborazione tra l'Illustratore e il Maestro della Crocifissione D con l'intervento minimo del Maestro del B 18 alle cc. 87-88 e 93. Inoltre, la studiosa tedesca ha avvicinato il codice di Monaco al Vat. lat. 1389, con cui in effetti s'imparenta per una simile grandiosità d'impianto e per la struttura dei fregi tra le colonne di testo delle tre pagine illustrate.

Bibliografia: *Catalogus...*, 1881, p. 76, n. 766; VENTURI, 1907, p. 1016; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 10; LEIDINGER, 1920, pp. 16, 29 e tav. 28; VAN MARLE, 1924, p. 439; D'ANCONA, 1925, p. 31, fig. 3; TOESCA, 1951, p. 838, nota 45; *Mostra di manoscritti e incunaboli...*, 1952, p. 36, cat. 6; SYDOW, 1959, pp. 227-228, n. 14; ROTILI, 1968, p. 71; BELLOSI, 1974, p. 88; MELNIKAS, 1975, pp. 49, 52-53, *Distinctiones*, tav. XVI, 134, fig. 51, 138, 164, fig. 41, 169, 191, fig. 42, 213, fig. 33, 217, 239, fig. 38, 244, 271, fig. 47, 303, fig. 45, 322, fig. 31, 328, 349, fig. 38, 355, 380, fig. 41, 436, 457, fig. 44, 632, 653, fig. 45, 749, 751, 774, fig. 41, 937, fig. 43, 1066-1067, 1083, fig. 21; D'ARCAIS, 1977, pp. 34-36, 41, nota 5; GERLI, 1979, p. 196; D'ARCAIS, 1980, p. 360; CASSEE, 1980, pp. 115-116; GERLI, 1980, p. 153; CONTI, 1981a, p. 91 e nota 37; CONTI, 1981b, p. 78 e nota 27; REMAK-HONNEF, in *Thesaurus librorum...*, 1983, n. 48; GIBBS, 1984, p. 639; MEDICA, 1990, pp. 103, 105, 112, nota 37; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, p. 129 e fig. 10; SUCKALE, 1993, p. 187, fig. 62; CONTI, 1996, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, p. 696; SOETERMEER, 1997, p.

270, fig. 22; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15; BATTISTINI, 2004, p. 529; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 208; L'ENGLE, 2005, pp. 87, 93; MURANO, 2005, pp. 344, 351; LOLLINI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 206; BAUER-EBERHARDT, 2010, pp. 64-66, n. 17; BAUER-EBERHARDT, 2011, pp. 234-238, n. 213.

## 20. Illustratore

**PADOVA**, Biblioteca Capitolare, ms. A.24

Bonifacio VIII, *Liber sextus Decretalium cum apparatu Johannis Andreae*  
1343

Membranaceo; I + 145; 480 x 295 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: del 1958 in pelle e assi di legno (incollati i resti della legatura originale anteriore e posteriore in pelle decorata con motivi floreali entro un riquadro rettangolare, con applicazione di lamina d'ora, rimasta in parte

*Contenuto*: sommario aggiunto (c. Ir), Bonifacio VIII, *Liber sextus Decretalium cum apparatu Johannis Andreae* (cc. 1r bianca, 1v-145r, 145v bianca)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei libri interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei titoli interni: 1v (*B(onifiacius)*), testo: *Ritratto di Nicola di Esztergom*), 2r, 3r-4r, 12r, 13r-14r, 40r, 41r, 42r, 43r-44v, 48r, 49v, 52v, 53r, 55v-57r, 58r-59r, 60r-62v, 63v, 64r, 65r-v, 70r, 74r-75r, 85r-86r, 90v, 91r-92v, 93r-95v, 97v, 98r, 99r-100r, 102r, 103v, 105v-107v, 113v, 114v, 115r, 116v, 117r, 120v, 121r, 123r-v, 131v, 132v, 133v; pagina illustrata: cc. 1r (*Liber sextus*, proemio: in quattro riquadri disposti a due a due *Storie di santo Stefano re d'Ungheria* (da sinistra a destra, dall'alto in basso): *Sogno del principe*

*Geza, Battesimo di Stefano da parte di sant'Adalberto di Praga, Incoronazione di Stefano da parte di sant'Atanasio arcivescovo di Esztergom, Battesimo degli Ungari, nella fascia verticale al centro su tutta la pagina, entro scomparti, dall'alto in basso: Crocifisso tra i dolenti, santi Stefano, Emerico e Ladislao, san Gerardo (?)*

*Provenienza:* commissionato da Nicola Vasari, arcidiacono di Esztergom (scritta *Iste liber est domini Nicholay prepositi Strigoniensis Unigar. Amen* a c. 145r), nel 1343 (vedi: n. 22), poi di Pietro Ruiz de Corella (nato nel 1425), protonotario apostolico, arcidiacono di Xàtiva dal 1439 e arcidiacono della Cattedrale di Valencia dal 10 maggio 1441 (due stemmi nel margine inferiore di c. 1r), poi di Jacopo Zeno (morto nel 1481), vescovo di Padova (stemma nel margine inferiore di c. 1r), donato alla Biblioteca Capitolare dal successore Foscari nel 1482, ricordato nella Biblioteca Capitolare dal Tomasini nel 1639: *SEXTUS DECRETALIUM. Is pariter fuit Regis Alphonsi, eleganter scriptum, et picturis ornatus in membr. folio.*

Si rimanda al primo, al terzo e al quarto capitolo per ciò che riguarda l'unicità della presenza delle *Storie di Santo Stefano* e dello straordinario ritratto del committente ungherese all'inizio del *Liber sextus* e la committenza da parte di Nicola Vasari, arcidiacono di Esztergom. In seguito il codice appartenne a Pietro Ruiz de Corella ( ), protonotario apostolico e arcidiacono di Valencia, il cui stemma fu posto in coppia nel margine inferiore della c. 1r. De Marinis (1948) si accorse dell'identità di questo stemma con quelli alla c. 1r del codice napoletano di Santa Marta, dove compare la scritta «*Petrus Roic de Corella sed. Ap. Prothonotarius et Archidiaconus Xatine in Ecclesia Valentina*». In precedenza si attribuiva lo stemma ad Alfonso d'Aragona in base all'inventario dei codici di Jacopo Zeno del 1482. Lo acquistò successivamente Jacopo Zeno ( ), che fece apporre il suo stemma tra quelli del Ruiz.

La pagina miniata con le *Storie di Santo Stefano* fu resa nota da Erbach von Fürstenau (1911, p. 12) con l'attribuzione allo Pseudo Nicolò insieme all'analoga pagina con le *Storie di Santa Caterina* del ms. A 25. Da allora i due codici padovani sono entrati stabilmente nel corpus dell'Illustratore, di cui costituiscono il principale punto fermo a livello cronologico, grazie alla data 1343 leggibile nelle *Clementine*. Fa eccezione il Toesca (1951, p. 841, nota 46), che riconduce la decorazione dei due



codici all'opera di Nicolò di Giacomo. La Cassee (1980, p. 116) riferiva agli aiuti del miniatore le piccole iniziali istoriate. Conti (1981a, p. 93) motivava la narrazione più composta e regolare che si osserva nei due codici padovani con un possibile soggiorno a Padova ed una conseguente meditazione sugli affreschi di Giotto nella Cappella Scrovegni. In realtà, come ho tentato di osservare in maniera più elaborata nel secondo capitolo, appare piuttosto trattarsi di una nuova sintesi interna apparentemente più regolare, ma che presenta in realtà elementi di ambiguità visiva non compatibili con l'ordine razionale di Giotto.

Bibliografia: TOMASINI, 1639, p. 3; MALDURA, 1830, p. 12; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 12; SALMI, 1932, p. 305, nota 1; PAGNIN, 1933, p. 19; PAGNIN, 1933-1934, ed. 1975-1977, p. 162, n. 102; CESSI, 1949, p. 567; BARZON, 1950, pp. 26-28, n. 24, tavv. XXVIa-XXVII; *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, 1950, cat. 166; LONGHI, 1950, ed. 1973, p. 159; SAMBIN, 1950, p. 240, nota 1; GOVI, 1951, p. 67, n. 2; TOESCA, 1951, p. 841, nota 46; MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale della miniatura*, 1953, pp. 138-139, cat. 197; SALMI, 1955, p. 15; GEREVICH, 1957, pp. 133-134; WALCHER CASOTTI, 1962, p. 44, nota 15, 45, nota 21; GROSSATO, 1967, pp. 45-46; ABATE-LUISETTO, 1975, p. 735, fig. 54; D'ARCAIS, 1977, p. 33; CONTI, 1978, p. 90; GERLI, 1979, p. 196; CASSEE, 1980, pp. 23, 116; GERLI, 1980, p. 153; CONTI, 1981a, pp. 92, 93 e nota 42; CONTI, 1981b, p. 79 e nota 31; KERNY, 1990, pp. 61, 63, nota 4; DE VEER LANGEZAAL, 1992, pp. 126, fig. 6, 128; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, p. 696; CSAPODI-CSAPODINÉ GÁRDONYI, 1993, p. 135; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, pp. 116-117, n. 15; VIAN, in *Maria. Vergine Madre Regina...*, 2000, p. 256; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 361; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 208; BERNARDINELLO, 2007, pp. 45-47.

**21. Illustratore e Maestro dell'Authenticum di Bordeaux**

**PADOVA**, Biblioteca Capitolare, ms. A.25

Clemente V, *Constitutiones cum apparatu Johannis Andreae*

Giovanni XXII, *Constitutiones extravagantes*

1343

Membranaceo; I + 90 + I; 470 x 295 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio degli estratti del testo, iniziali alternativamente blu e rosse su filigrana alternativamente rossa e blu all'inizio degli estratti della glossa, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti del testo

Legatura: del 1958 in pelle e assi di legno

*Contenuto*: Clemente V, *Constitutiones cum apparatu Johannis Andreae* (cc. 1r-72r), Giovanni XXII, *Extravagans IX* (cc. 72r-73r), cc. 73v-74v bianche, Giovanni di Andrea, *Summa de sponsalibus et matrimoniis* (cc. 75r-76v), Giovanni XXII, *Constitutiones extravagantes* (cc. 77r-86r), c. 86v bianca, *Extravagantes variae* (cc. 87r-90r), c. 90v bianca

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei libri interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei titoli interni: cc. 2r-v, 3r (*I(ohannes)*), testo: *il papa tempera la penna alla scrivania, I(ohannes)*, glossa: *Giovanni di Andrea*), 4v, 5v, 6r, 10v, 11r, 12r, 13r-v, 14r-v, 15v, 16v, 17v, 19r-22r, 24v, 27r, 29r, 30v, 32v, 33v, 34v, 35r, 38v, 39v, 40v, 43v, 45v, 47r, 48r, 49r-v, 52v, 53r,

54r-v, 55r, 58v, 59r-60v, 61r, 62r, 64v, 65r, 66v, 75r (*X(risti): Trinità a tre teste, V(is): Chierico in preghiera*), 77r (*A(donus): Giurista*), 87r; pagina illustrata: cc. 1r (*Constitutiones Clementis V papae*, proemio: in quattro riquadri disposti a due a due *Storie di santa Caterina d'Alessandria* (da sinistra a destra, dall'alto in basso): *Un eremita dona a santa Caterina un'icona della Madonna col Bambino, Sposalizio mistico di santa Caterina, Miracolo della ruota, Martirio di Caterina e sepoltura grazie all'intervento angelico*, in alto il *Padre Eterno con le chiavi e il globo terracqueo tra due angeli con turibolo*)

*Provenienza*: commissionato da Nicola Vasari, arcidiacono di Esztergom, nel 1343 (scritta *Explicit app(aratus) d. Jo. And(reae) super Clem. in a. MCCCXLIII. Iste liber est dni. nicholai prepositi Strigoniensis* a c. 72r), poi di Pietro Ruiz de Corella (nato nel 1425), protonotario apostolico, arcidiacono di Xàtiva dal 1439 e arcidiacono della Cattedrale di Valencia dal 10 maggio 1441 (stemma nel margine inferiore di c. 3r), poi di Jacopo Zeno (morto nel 1481), vescovo di Padova (stemma nel margine inferiore di c. 3r), donato alla Biblioteca Capitolare dal successore Foscari nel 1482, ricordato nella Biblioteca Capitolare già dal Tomasini (1639): «*Clementinae Iuris Canonici. Incipiunt. Lectis. in membr. folio Tom. III. Hae sunt elegantiori caractere, et egregiis picturis insignes. Olim Regis Alphonsi, cuius Insignia ostendunt.*».

La commissione fu eseguita durante il viaggio in Italia di Nicola insieme a «*Johannes dominici de usa, olim rector studii bononiensis*», vescovo di Veszprém dal 1346 al 1358, proprietario di un *Liber sextus*, oggi a Vienna, miniato da Nicolò di Giacomo negli *Arbores* (Vajer, 1985, p. 32).

Si rimanda al terzo e al quarto capitolo per quanto riguarda la particolare presenza delle *Storie di Santa Caterina* all'inizio delle *Clementine* e la committenza di Nicola Vasari. Nel margine inferiore della c. 1r fece inserire il proprio stemma Pietro Ruiz de Coreglia ( ), «*sed. Ap. Prothonotarius et Archidiaconus Xatine in Ecclesia Valentina*», come si legge alla c. 1r del codice napoletano di Santa Marta, nel quale De Marinis (1948) riconobbe la presenza del medesimo stemma del ms. A 25, correggendo così l'errore, perpetuato a partire dall'inventario della collezione

libreria di Jacopo Zeno del 1482, che identificava tale stemma con quello del re Alfonso d'Aragona ( ). Ai lati dello stemma di Pedro Ruiz sono visibili i due stemmi, il vecchio e il nuovo, di Jacopo Zeno, vescovo di Padova, proprietario successivo del manoscritto.

Il conte Erbach (1911, pp. 11-12) rese noto il codice insieme al ms. A 24, attribuendo le miniature d'apertura di entrambi i manoscritti alla mano dello Pseudo Nicolò con l'intervento di aiuti. Le *Storie di Santa Caterina* furono consacrate tra gli esempi più celebri del Trecento bolognese grazie a Longhi (1934-35, ed. 1973, pp. 159-160) e all'esposizione del manoscritto alla mostra del 1950 (nn. 166-167) insieme al *Liber sextus*. Solamente Toesca (1951, p. 841, nota 46) attribuiva le miniature alla fase giovanile di Nicolò di Giacomo. Le iniziali interne sono di un collaboratore, probabilmente il Maestro dell'Authenticum di Bordeaux. La Walcher Casotti (1962, p. 11) partì proprio da un confronto tra lo *Sposalizio di santa Caterina* e le *Nozze di Cana* del ms. lat. I 100 della Marciana come base per impostare l'ipotesi della formazione padovana dell'Illustratore. L'ipotesi di un soggiorno a Padova per motivare l'apparente regolarizzazione della vivacità incalzante dell'Illustratore nelle *Storie di santa Caterina* è stato proposto anche da Conti (1981a, p. 93), pur se in ragione di una rinnovata visione degli affreschi di Giotto. Tuttavia, sembra di trovarsi di fronte ad una rielaborazione interna con componenti di contraddizione visiva estranee a Giotto. Un confronto più sensato si può proporre piuttosto con la tavola bolognese di medesimo soggetto della collezione Longhi a Firenze.

Bibliografia: TOMASINI, 1639, p. 3; MALDURA, 1830, p. 13; SELVATICO, 1869, p. 38; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, pp. 11-12; D'ANCONA, 1925, p. 31; SALMI, 1932, p. 305, nota 1; PAGNIN, 1933, p. 19; PAGNIN, 1933-1934, ed. 1975-1977, p. 162, n. 101; LONGHI, 1934-35, ed. 1973, p. 24; CESSI, 1949, p. 567; BARZON, 1950, pp. 25-26, n. 23, tavv. XXV-XXVIb; *Mostra della pittura bolognese del Trecento...*, 1950, n. 167; LONGHI, 1950, ed. 1973, p. 159; GOVI, 1951, p. 67, n. 3; TOESCA, 1951, p. 841, nota 46; *Mostra storica...*, 1952, pp. 139-140, n. 198; MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale della miniatura...*, 1954, pp. 139-140, n. 198; SALMI, 1955, p. 15;

GEREVICS, 1957, pp. 133, 134-137; WALCHER CASOTTI, 1962, pp. 11, 33, fig. 37, 44, nota 15, 45, nota 21; PALLUCCHINI, 1964, p. 83; SEGRE MONTEL, 1966; GROSSATO, 1967, p. 47; *L'Europe Gothique...*, 1968, p. 178, n. 291; ROTILI, 1968, p. 71; GNUDI, 1969, p. 577; *La miniature italienne...*, 1969, n. 16; *Da Giotto al Mantegna...*, s.d., ma 1974, n. 102; ABATE-LUISETTO, 1975, p. 735; D'ARCAIS, 1977, p. 33; CONTI, in *Pittura bolognese del Trecento...*, 1978, pp. 90, 91, tav. IV; D'ARCAIS, 1978, p. 38; GERLI, 1979, p. 196; CASSEE, 1980, pp. 23, 31, 116; GERLI, 1980, p. 153; CONTI, 1981a, pp. 89 e nota 33, 92, 93 e nota 42, 94; CONTI, 1981b, p. 74; TARRANT, 1984, p. 69; TARRANT, 1985, pp. 88-89, 137; VAJER, 1985, pp. 17-19, fig. 7; MARIANI CANOVA, 1990-1992, p. 186; DE VEER LANGEZAAL, 1992, pp. 126, fig. 7, 128, 137, nota 29; CSAPODI-CSAPODINÉ GÁRDONYI, 1993, pp. 135-136; CONTI, 1996, p. 696; PFÄNDTNER, 1996, p. XIV, tav. 36; VIAN, in *Maria. Vergine Madre Regina...*, 2000, p. 256; MURANO, 2001, p. 311, nota; MEDICA, 2004, pp. 361-362; BOLLATI, in *Giotto...*, 2005, p. 208; MEDICA, 2005a, p. 188; MEDICA, 2005b, p. 91; FERRETTI, 2010, pp. 61, 75, nota 35.

## 22. Illustratore

**PARIGI**, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 14340

Giustiniano, *Infortiatum*

1335 circa

Membranaceo; cc. 294; 460 x 285 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa, una delle quali, a c. 22r, accompagnata da un fregio a pennello con coda fogliata e dischi dorati

Legatura:

*Contenuto*: Giustiniano, *Infortiatum* (cc. 1r-294r, cc. 110v, 295r bianche), tavola delle materie (c. 295v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio di alcuni titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu e dorato all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni principali della glossa: cc. 1r (*D(otis)*, testo: *Lamento della vedova al capezzale del marito defunto*), 10v (*I(mperator)*, testo: *Un contadino dissoda un terreno*), 11v, 13r, 15r, 16v, 17r-v (17v, *T(utela)*: *Un monaco*), 19r, 21r, 22r, 23r, 24v, 25r, 35v, 37r-v, 39v, 46v, 47v, 50r-51r, 52r-v, 53v, 56v, 59r, 64r, 66v, 67v, 77r, 83v, 86v, 87r (*M(ilitibus)*, testo: *Donna addolorata*), 91r, 101r-v, 104v, 108r, 111r, 127v, 158v, 161v, 165r-v, 168r, 169v, 170v, 175v, 177v, 178r, 179v, 182v, 191r, 194r, 197r-198r, 200v, 210r, 221r, 223v, 225r, 244v, 247v, 250v, 254r-v, 258v, 261r, 264r-v, 266r, 267v, 271r, 272v, 273r, 274v, 275r, 278r, 282v,

283v, 285r-287r, 292r; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1r (*Infortiatum*, libro XXIV: *Giustiniano in trono e richiesta della dote per la morte del marito*, fregio tra le colonne di testo con *una lepre e un cane in un paesaggio roccioso*), 111r (*Infortiatum*, libro XXX: *Dettatura del testamento di un moribondo*); riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 10v (*Infortiatum*, libro XXV: *Attività agricole*, iniziale 9R I(mperator)), 17v (*Infortiatum*, libro XXVI *Dettatura del testamento di un moribondo*), 39v (*Infortiatum*, libro XXVII, *Scena di giudizio per esenzioni relative alla dote*), 56v (*Infortiatum*, libro XXVIII: *Dettatura del testamento di un moribondo*), 87r (*Infortiatum*, libro XXIX: *Testamento di un soldato*), 127v (*Infortiatum*, libro XXXI: *Dettatura del testamento di un moribondo*), 143r (*Infortiatum*, libro XXXII: *Scena di giudizio con prigioniero per legato e fedecommesso*), 158v (*Infortiatum*, libro XXXIII: *Scena di giudizio con minore per legato e fedecommesso*), 179v (*Infortiatum*, libro XXXIV: *Raccolta dell'acqua intorno a un pozzo*), 200v (*Infortiatum*, libro XXXV: *Dettatura del testamento di un moribondo*), 221r (*Infortiatum*, libro XXXVI: *Giudice in cattedra e spartizione dell'eredità in base alla legge di Falcidio*), 225r (*Infortiatum*, libro XXXVII: *Dettatura del testamento di un moribondo*), 253r (*Infortiatum*, libro XXXVIII: *Scena di giudizio sul possesso dei beni di un uomo*), 275r (*Infortiatum*, libro XXXIX: *Scena di giudizio sui compiti dei liberti*)

*Provenienza:* donato dal giurista Henri du Bouchet all'abbazia di Saint-Victor a Parigi nel 1652, entrato nella Bibliothèque Nationale con le confische della Rivoluzione

Le miniature di questa copia dell'*Infortiatum* sono state correttamente restituite all'Illustratore con il concorso della bottega da François Avril (in *Dix siècle...*, 1984, p. 80, n. 65), anche se, a parte un recente accenno da parte di Susan L'Engle (2002, pp. 233, nota 21, 235 e nota 26, fig. 6, 236), sono state ignorate negli studi sull'artista. Si può confermare il loro riferimento al maestro, che effettivamente mantiene un controllo meno rigoroso rispetto al solito sugli aiuti della propria bottega. L'Illustratore riprende in questo codice alcune composizioni dell'altro

*Infortiatum* di Cesena, ma si mostra in una fase più avanzata per la più complessa articolazione delle scene.

Bibliografia: DOLEZALEK, 1972; Avril, in *Dix siècle...*, 1984, p. 80, n. 65; L'ENGLE, 2000, p. 320; L'ENGLE, 2002, pp. 233, nota 21, 235 e nota 26, figg. 6, 236.



**24.** Illustratore, Maestro dell'Authenticum di Parigi e Maestro del Graziano di Parigi  
**PARIGI**, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 14343

*Parvum volumen*

1339-1340 circa

Membranaceo; cc. 302; 460 x 290 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis*, titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti nel testo dei *Tres libri*, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno del testo, all'inizio degli estratti della glossa dei *Tres libri*

Legatura: del XVII secolo in bazzana scamosciata con le insegne di Henri du Bouchet, restaurata nel 2005

*Contenuto*: Giustiniano, *Institutiones* (cc. 1r-78r), tavola delle materie (cc. 79r), Giustiniano, *Authenticum* (cc. 79r-206v), Giustiniano, *Tres libri* (cc. 207r-274v), *Usus feudorum* (cc. 275r-302v)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio dei titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu con code fogliate all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, dei titoli interni e delle sezioni principali della glossa: cc. 1r, 2r-5v, 7r, 8r, 9r-15r, 19v-20v, 21v, 22v, 23r, 24r, 25r-26r, 27r, 28v, 29v, 30r-v, 31v, 35r-v, 37r-v, 39v, 40v-43v, 44v-46r, 47r-48r, 50r-53r, 54r-v, 55v-56v, 58v, 59r, 60r, 61r-v, 69v, 70v-72v, 73v-74r, 75r-76v, 79r, 83r, 85r, 86v, 87v, 89v, 92v, 96v, 100v, 101r, 102r-103v, 104v, 106r, 107r, 108v, 109r, 111v, 115r-116v, 127r, 128r, 130r-v, 131v, 132v, 133v, 134v, 135r, 137r-138v, 139v, 140r, 141r-v, 142v-144r, 147r-148v, 150r, 151v-152v, 153v, 155r-v, 157v, 158r, 159r-v, 163r, 166r-168v, 170v, 172v, 173r-v, 174v-175v, 177r-v, 178v, 181v, 184v, 186r, 187r, 190r, 191r, 192v, 193v, 194v, 197r, 198r-199r, 201r, 207r, 208r-211r, 212r, 213r-215v, 219r-223r, 224r,

225r-227v, 228v-231v, 232v-239r, 240r, 241r, 243r-244v, 245v-250v, 251v, 252v-255r, 258r-259r, 260r-262v, 264v, 266r-v, 267r-268v, 269v, 270v, 271r-v, 272v-275v, 276r, 277r-278r, 279v-286v, 287v-290r, 291r-296r, 299v, 300v-301v; riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1r (*Institutiones*, proemio: *Giustiniano in trono fra i giuristi e i soldati e presentazione delle Institutiones*), 79r (*Authenticum*, *collatio I: Giustiniano in trono fra i giuristi e compilazione dell'Authenticum*), 147r (*Authenticum*, *collatio VI: Scena di giudizio con Giustiniano in trono sui figli naturali*), 275r (*Consuetudines feudorum: Investitura del vassallo di un convento di suore da parte di un sovrano*); riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 15r (*Institutiones*, libro II: *Scena di caccia e pesca*), 37v (*Institutiones*, libro III: *Dettatura del testamento al capezzale di un moribondo*), 56v (*Institutiones*, libro IV: *Scena di giudizio con un soldato*), 207r (*Tres libri*, libro X: *Scena di giudizio con Giustiniano in trono*) 228v (*Tres libri*, libro XI: *Scena di trasporto navale*), 250v (*Tres libri*, libro XII: *Scena di giudizio*)

*Provenienza*: introdotto a Padova nel 1404 (nota nel margine inferiore di c. 1r: *.d. pandolfas conduxit in pad./ 27 oct. 1408*), donato dal giurista Henri du Bouchet (stemma sulla legatura) all'abbazia di Saint-Victor a Parigi nel 1652, entrata nella Bibliothèque Nationale con le confische della Rivoluzione

Le miniature del ms. lat. 14343 di Parigi fecero il loro ingresso nella letteratura critica sulla miniatura bolognese del Trecento in occasione della mostra del 1984 alla Bibliothèque Nationale, quando Avril (1984, pp. 79-80, cat. 65) restituì all'Illustratore la grande scena alla c. 1r, ad un miniatore affine al Maestro del 1328 il grande riquadro miniato alla c. 79r, al Maestro del *Graziano* di Parigi i grandi riquadri alle cc. 147r e 275r e tutte le illustrazioni più piccole. La Gousset (in *Giotto e le arti a Bologna...*, 2005, p. 190, n. 29) ha di recente esteso l'intervento dell'Illustratore alle iniziali con figure interne al primo quinterno (cc. 1r-10v) e quelle del Maestro del *Graziano* di Parigi, aiutato da collaboratori all'interno dei fascicoli, a tutte le altre con figure, tranne naturalmente quelle di c. 79r, al Maestro del *Graziano* di Parigi. Avril ipotizzava giustamente una cronologia analoga a quella del Vat. lat. 1366, che, in

seguito alla datazione da me proposta per il manoscritto vaticano a motivo della committenza, sarà da precisare alla fine del quarto decennio.

Bibliografia: DELISLE, 1868-1891, II, p. 336; DOLEZALEK, 1972; GARGAN, 1983, p. 32, nota 40; AVRIL, in *Dix siècles...*, 1984, pp. 79-80, n. 65; CASSEE, LANGEZAAL, 1985, p. 98, nota 15; SOETERMEER, 1989, pp. 427, 463; Mane, 1991, p. 233; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, p. 121; AVRIL, 1995, pp. 58-60; CONTI, 1996, p. 695; SOETERMEER, 1999, pp. 97, 130, 133-134; L'ENGLE, 2000, pp. 320-321, tavv. 85, 107b, 148; GIBBS, 2012, p. 124-125.

**24.** Giustiniano, *Digestum Vetus cum glossa Accursiana*

1340

a. Illustratore, Maestro del 1346 e Nicolò di Giacomo

**ROERMOND**, Gemeente Museum, numero inv. 1855

Membranaceo; cc. 324; 475 x 290 mm

Presenza della numerazione delle carte; fascicolazione: 34 quaderni; scrittura in *littera Bononiensis*,

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa

Legatura: moderna in pelle di vitello e assi di legno

*Contenuto*: Autore, titolo (carte) secondo la dizione del ms. e quella identificata, incipit, explicit

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, dei titoli interni del testo e della glossa: cc. 1r (*O(mnem)*), testo: *Giustiniano*), 53v, 54v, 217r, 223v, 226r, 305v, riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. ; riquadri istoriati larghi una colonna di testo: 25 scene piccole, di cui si sono conservate 3: cc. 1r (*Digestum vetus*, proemio: *Giustiniano riceve il testo del Digesto*), 17v (*Digestum vetus*, libro II: *Scena di giudizio davanti ai due minori sulla costituzione del tutore*), 53v, 114r, 217r, (*Digestum vetus*, libro VI: *Scena di giudizio sulla proprietà di animali*), 223v, 226r, 305v

*Provenienza*: registrato nel *Catalogus librorum civitatis Ruraemundensis* del 1720

b. Maestro del 1346

**AMSTERDAM**, Rijksprentenkabinet, numero inv. 18:214

*Interrogatorio davanti ad un magistrato*, ritaglio dal *Digestum vetus*, Roermond, Gemeente Museum, numero inv. 1855, c. 233v (*Digestum vetus*, libro XVII)

Membranaceo; 90 x 70 mm

c. Illustratore

**AMSTERDAM**, Rijksprentenkabinet, numero inv. 18:215

*Interrogatorio davanti ad un magistrato*, ritaglio dal *Digestum vetus*, Roermond, Gemeente Museum, numero inv. 1855, c. 172r (*Digestum vetus*, libro II)

Membranaceo; 105 x 70 mm

Sul verso: frammento del testo del Libro II; scrittura in *littera Bononiensis*

d. Maestro del 1346

**LONDRA**, (già) Sotheby's, 14/06/1926, lotto 123

*Amministrazione di una causa d'ipoteca da parte di un giudice*, ritaglio dal *Digestum vetus*, Roermond, Gemeente Museum, inv. 1855, c. 273v (*Digestum vetus*, libro XX)

Membranaceo; 110 x 65 mm

Scrittura in *littera Bononiensis*

e. Illustratore

**LOS ANGELES**, J. Paul Getty Museum, numero inv. 85.MS.213

*Lavoro nei campi* ed iniziale *U(sus)* istoriata con busto femminile di profilo, ritaglio dal *Digestum Vetus*, Roermond, Gemeente Museum, numero inv. 1855, c. 123v (*Digestum vetus*, libro VII)

Membranaceo; 147 x 77 mm

Scrittura in *littera Bononiensis*, iniziale filigranata *C(um)*, segni di paragrafo alternativamente rossi e blu

Il codice del Museo di Roermond è stato sottoscritto da Geminiano da Modena per quanto riguarda il testo e la glossa a c. 323r per quanto riguarda il testo (*Explicit liber digesti veteris de manu magistri geminiani: de mutina doctor in arte scribendi deo gratias. amen. amen. amen. et. Doctor es humanus scribendi geminianus. Artis et archana monstrans non dogmata vana et in unum dominum*) e da Giovanni da Piciano per quanto riguarda la glossa della prima parte a c. 179r (*Ego iohannes presbiter depiciano feci hoc opus. Anno d. m. CCCXL.D*) e la glossa intera a c. 323r (*Ego dominus. Iohannes. presbiter depiciano feci hoc opus*). Geminiano, che sottoscrive il testo alla c. 323r, è anche il copista delle glosse del *Volumen* ms. lat. 14343 di Parigi e del *Decretum* Vat. lat. 2492, dove ha apposto il suo nome rispettivamente alle cc. 78r e 272v. Giovanni da Piciano sottoscrive la glossa della prima parte riportando la data 1340. È il medesimo copista delle *Decretales* ms. 378 di Angers, datate 1343. Intorno al 1900 furono ritagliati dal manoscritto molti riquadri miniati ed iniziali istoriate. Delle venticinque scene miniate all'inizio del proemio e dei libri solo tre sono rimaste in situ, mentre due ritagli si trovano al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (nn. 18:214-215), uno è stato acquistato dal Getty Museum nel 1985, ma era già passato alla vendita Sotheby's di Londra del 14 giugno 1926 come lotto 122, insieme a un altro ritaglio dal medesimo codice, che compariva con il lotto 123, oggi disperso.

Ritenute precedentemente opera di Nicolò di Giacomo, le miniature visibili all'interno del *Digestum* di Roermond furono in parte restituite all'Illustratore dalla Cassee (1980, p. 117). La studiosa olandese riferiva al miniatore anonimo da lei identificato con un Andrea da Bologna le scene miniate alle cc. 1r, 17v e 114r, mentre lasciava a Nicolò di Giacomo le iniziali istoriate alle cc. 223v e 305v. Il breve appunto della Cassee precedeva il più completo studio svolto insieme alla Langezaal (1985, pp. 73-77, 80-81, pp. 97-98, note 15-20, 99, note 36-37), nel quale le due studiose associavano il riquadro miniato alla c. 1r alla figura del Maestro del 1346,

riferivano a Nicolò di Giacomo le otto iniziali istoriate superstiti alle cc. 53v, 54v, 217r, 223v, 226r e 305v e riconducevano al codice in esame i due ritagli di Amsterdam, attribuendo il n. 18:214 al Maestro del 1346, da collocare alla c. 233v, all'inizio del Libro XVII, e il n. 18:215 all'Illustratore. Un ulteriore approfondimento è stato dedicato al codice di Roermond dalla De Veer-Langezaal (1992) a partire dalla ricollocazione alla c. 123v del ritaglio nel frattempo acquisito dal Getty Museum, opera dell'Illustratore. Inoltre, la studiosa individuava la posizione originaria del ritaglio n. 18:215 alla c. 172r e riconosceva il ritaglio passato all'asta di Sotheby's del 1926 insieme al ritaglio del Getty come opera del Maestro del 1346 proveniente dalla c. 273v del manoscritto di Roermond. La De Veer-Langezaal (1992, pp. 126, 128) confermava la datazione delle miniature tra il 1340 e il 1343 già proposta nel precedente intervento (Cassee, Langezaal, 1985, p. 74), in base ai confronti con i mss. A 24-25 di Padova e il *Liber sextus* di St. Florian. Di recente Gibbs (2011, pp. 253-254, 258-259) ha voluto attribuire i riquadri già riferiti al Maestro del 1346 al miniatore principale delle *Decretali* Vat. lat. 1388. Confermando da parte mia l'attribuzione delle miniature al Maestro del 1346, il Maestro del Vat. lat. 1388 appare un diverso artista vicino al Maestro del 1346, che risulta una componente importante per la formazione di Stefano degli Azzi, come notato dallo stesso Gibbs (2011, p. 257).

Bibliografia: *Sotheby's...*, 1926, pp. 34-35; *Italiaansche kunst...*, 1934, p. 123; HERMESDORF, 1951, pp. 185 segg.; LIEFTINCK, 1964; CASSEE, LANGEZAAL, 1985; *Acquisitions*, 1986, p. 206, n. 103; LANGEZAAL, 1989; DE VEER-LANGEZAAL, 1992; SOETERMEER, 1997, p. 279, nota 52; MEDICA, 2004, p. 475; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 208; KREN, BARSTOW, 2005, pp. xii, 21; *Choirs of angels...*, 2008-2009, pp. 56-57, fig. 73; GIBBS, 2011, pp. 253-254; 258-259.

**25. Illustratore e miniatori bolognesi**

**ROERMOND**, Gemeente Museum, numero inv. 1857

Giustiniano, *Infortiatum cum glossa Accursiana*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. 329; 440 x 270 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa

Legatura: moderna in pelle ed assi di legno

*Contenuto*: Giustiniano, *Infortiatum cum glossa Accursiana*

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio di alcuni titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu e dorato all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa: cc. 1r (iniziale *O(mnes)*, testo: *Pianto di una vedova sul marito defunto*); riquadri istoriati larghi due colonne di testo: cc. 1r (*Infortiatum*, libro XXIV: *Scena di giudizio sulla richiesta della dote da parte di una vedova, nel registro superiore Giustiniano in trono tra i soldati, in alto un angelo, fregio tra le colonne di testo con vecchio con bastone, a destra un leone in un paesaggio roccioso, sotto al centro figura alta, nel margine inferiore testa di anziano*), riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc.

*Provenienza*: registrato nel *Catalogus librorum civitatis Ruraemundensis* del 1720



La decorazione della pagina iniziale è stata riconosciuta come opera dell'Illustratore dalla Cassee (1980, p. 117), che in un successivo e più esteso contributo insieme alla Langezaal (1985, pp. 77-80, n. II) proponeva una datazione agli anni 1335-1340, osservando affinità in particolare con le miniature dell'*Infortiatum* di Cesena e del Vat. lat. 1430, e riferiva le altre miniature del codice ad aiuti del maestro. Più di recente, la De Veer-Langezaal (1992, p. 129) ha proposto una cronologia più a ridosso del *Digesto* della medesima collezione datato 1340 e del *Graziano* Clm 23552. L'ipotesi della studiosa olandese non mi sembra condivisibile per la composizione chiara ed equilibrata delle figure che pone il codice in rapporto con l'*Infortiatum* di Cesena.

Bibliografia: *Italiaansche kunst...*, 1934, p. 123, n. 423; HERMESDORF, 1951, pp. 185-199, figg. 17-19; LIEFTINCK, 1964, pp. 5-7; CASSEE, 1980, p. 117, fig. 120; CONTI, 1981b, nota 21; CASSEE, 1985; CASSEE, LANGEZAAL, 1985, pp. 75-80, n. II, p. 99, note 31-34; LANGEZAAL, 1989; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, pp. 129-130, 136, nota 7, 137, nota 35.

**26.** Illustratore, Maestro del Lat. 4478 e miniatori bolognesi

**ST. FLORIAN**, Stiftsbibliothek, ms. III.7

Bonifacio VIII, *Liber sextus Decretalium cum apparatu Johannis Andreae*

1340-1342 circa

Membranaceo; cc. 118; 480 x 298 mm

Presenza della numerazione delle carte; fascicolazione: numero dei fascicoli e loro composizione; tipo di scrittura, se a più mani o di una sola mano (se presente trascrivere la sottoscrizione), su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema che prevede il testo principale al centro e il testo di commento a cornice (*Glossa cum textu incluso*), titoli correnti, rubriche, segni di paragrafo, iniziali semplici o calligrafiche

Legatura: moderna in pelle e assi di legno

*Contenuto*: Bonifacio VIII, *Liber sextus decretalium cum apparatu Johannis Andreae* (cc. 1r-116v), Giovanni d'Andrea, *Lectura circa arborem consanguinitatis et affinitatis*

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei libri interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei titoli interni: cc. 1v, 2v, 3r, 9r-10r, 31v, 32r, 33r, 34r-35v, 38r, 39r, 42r-v, 44r-53r, 56r, 60r-61r, 68v, 69r, 73r, 74r-76r, 77r, 78v, 79v, 89r, 82r-v, 84r-85v, 90v-92r, 93r, 96r, 97v, 98r, 104v, 106r; riquadro istoriato largo due colonne del testo: c. 1r (*Liber sextus*, proemio: *Martirio di Santo Stefano*, nella cornice agli angoli i simboli dei quattro evangelisti entro riquadri, al centro del lato superiore e inferiore due santi profeti entro rombi, lettere figurate BONIFACIUS, in alto Cristo redentore, fregio tra le colonne di testo con angelo, nel margine inferiore angelo tetralato reggistemmi, pagine illustrate: cc. 117v (*Lectura circa arborem: Arbor Consanguinitatis*), 118r (*Arbor Affinitatis*)

*Provenienza*: commissionato dal duca Alberto II di Sassonia-Wittemberg (stemma della diocesi di Passau e della casa di Sassonia a c. 1r, stemma della casa di Sassonia

a c. 117v), vescovo di Passau (1320-1342), nella biblioteca del monastero di St. Florian nel XV secolo (note di possesso alle cc. 1r, 57r e 118r)

Si rimanda ai capitoli terzo e quarto per quanto riguarda la committenza da parte di Alberto II di Sassonia-Wittemberg, vescovo di Passau, e l'iconografia del *Martirio di Santo Stefano* all'inizio del *Liber sextus*.

Pubblicata dal Neuwirth (1886, pp. 383-386) con riferimento alla scuola bolognese e attribuita da Malaguzzi Valeri (1894, pp. 124-125) a Nicolò di Giacomo, la grande miniatura della *Lapidazione di Santo Stefano* fu restituita allo Pseudo Nicolò da Erbach von Fürstenau (1911, p. 8). Longhi (1934-35, ed. 1973, p. 24) proponeva di datare l'opera poco prima del 1342, data di morte del committente. La Cassee (1980, p. 114) riferiva le altre miniature del libro a un maestro più arcaico, che Milvia Bollati (in *Tr3cento...*, 2000, p. 117, n. 15) ha correttamente identificato con il miniatore del *Digesto* Lat. 4478 di Parigi, attivo anche nelle iniziali alle cc. 3r, 47r, 117r, mentre altri collaboratori sono nelle iniziali alle cc. 9r, 34v-35v, 47r, 76r, 84r, 85v. Conti (1981a, pp. 89-90) riteneva che la composizione movimentata della scena fosse indicativa di una datazione sufficientemente anticipata rispetto all'*ante quem* del 1342, intorno alla metà degli anni trenta. Questa è anche l'opinione di della Bollati (in *Tr3cento...*, 2000, p. 117, n. 15) e di Medica (2004, p. 362), che nota analogie con gli esiti del primo Vitale. Al contrario la De Veer-Langezaal (1992, p. 128), in base alle somiglianze notate con le miniature dei mss. A 24-25 di Padova e dei manoscritti miniati dall'Illustratore conservati a Roermond collocava la *Lapidazione di Santo Stefano* poco prima il 1342. Quest'ultima cronologia è preferibile e vede accostata la pagina d'apertura di St. Florian soprattutto con le pagine illustrate alle divisioni principali del testo del *Graziano* Clm 13552 e delle *Decretali* Vat. lat. 1389.

Bibliografia: CZERNY, 1871, pp. 240-241; CZERNY, 1874, p. 42; NEUWIRTH, 1886, pp. 383-386; MALAGUZZI VALERI, 1894, pp. 124-125; MALAGUZZI VALERI, 1896, p.

261; CIACCIO, 1907, p. 106, nota 7; BALDANI, 1909, p. 410; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, pp. 8-9; LONGHI, 1934-35, ed. 1973, p. 24; HAGENEDER, 1967, p. 259, nota 3; ROTILI, 1968, p. 71; GNUDI, 1972, p. 577; CASSEE, 1980, p. 114; CONTI, 1981a, pp. 89-90 e nota 33; CONTI, 1981b, pp. 74, 77; STELZER, 1982, pp. 164, 227; SCHADT, 1982, pp. 218, 256, n. 32, nota 101, 261-262, 268, 275, 277, 321; GIBBS, 1984, p. 639; KLEE, in *Die Kunstsammlungen...*, 1988, p. 40; GIBBS, 1990, p. 75; WURSTER, 1990, p. 182; DE VEER-LANGEZAAL, 1992, pp. 127, fig. 8, 128, 137, nota 30; CONTI, *ad vocem*, in *The Dictionary...*, 1996, p. 695; BOLLATI, in *Tr3cento*, 2000, pp. 114-117, n. 15; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, pp. 361-362; MEDICA, 2005a, pp. 187-188; BOLLATI, in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 208.

**27. Illustratore, Maestro del Legendario Ungherese e miniatori bolognesi**

**TREVISO**, Biblioteca Comunale, ms. 172

Guglielmo Durante, *Speculum iudiciale*

1330-1335 circa

Membranaceo; cc. 341; mm. 455 x 273

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo su due colonne; titoli correnti, rubriche all'inizio dei paragrafi, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'inizio dei paragrafi

Legatura:

*Contenuto*: Guglielmo Durante, *Speculum iudiciale* (cc. 1-340v, acefalo), Martino da Fano, *De regimine et modo studendi* (aggiunta a a c. 341r)

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati decorate con figure intere o busti su fondo blu con code fogliate e dischi dorati all'inizio dei libri e dei paragrafi: di originarie 196 rimaste cc. 1v, 26r, 47v, 49v, 57v, 59r<sup>2</sup>, 62r, 87r, 90r, 98r, 126v, 139r, 143v, 154r, 190v, 193r, 209r, 225r, 250v, 251v, 255r, 260r, 264r, 269v, 271r, 272v, 273v<sup>2</sup>, 274v, 275v, 279r, 279v, 280v<sup>2</sup>, 281r<sup>2</sup>, 281v<sup>2</sup>, 282v, 323r, 324v, 325r, 327v, 336v, 337r, 341v

*Provenienza*: acquistato dal giurista Adalgerio della Torre da Ceneda dal vescovo di Treviso Pietro da Baone nel 1376 (scritte a c. 340v: *Anno Domini millesimo CCCLXXVI, indictione XV, die lune XXIII mensis novembris, presentibus venerabili viro domino presbitero Guidone priore Sancti Iacobi de Sciriali de Tarvisio, Bartholomeo quondam ser Redusii de Quero districtus Tarvisii, domino Iacobo, Petro, Petro Paulo notario e In isto Speculo numero continentur CCC et L carte, empto per me Adalgerium quondam domini Galeacii quondam nobilis millitis domini Adalgerii de la Turre de Ceneta, die lune XXII mensis novembris, millesimo CCCLXXVI, indictione XV, a reverendo in Christo patre et domino domino Petro Dei*

*et apostolice sedis gratia episcopo Tarvisino*, nella biblioteca del canonico trevigiano Giovanni Battista Rossi (1737-1826)

Una particolarità importante di questo manoscritto è una scritta a c. 341v che riporta le spese fatte dal suo proprietario per *reparare* il codice e *miniare de penello* le 192 lettere iniziali con figure e busti, di cui purtroppo solo 47 sono sopravvissute ad un ritaglio doloso (per l'iscrizione completa vedi: GARGAN, in *Tomaso....*, 1979, p. 33, n. 24).

Esposto alla mostra del 1979 su *Tomaso da Modena* (pp. 33-34, n. 4) come «esempio di scuola bolognese del terzo-quarto decennio del secolo», il codice fu restituito all'Illustratore da CONTI (1981a, p. 252). Nei primi nove fascicoli interviene anche il Maestro del Leggendario Ungherese, mentre verso la fine si nota la mano di collaboratori di limitata abilità. GIBBS (1993-1994, pp. 218-220) datava il codice alla fine degli anni trenta in ragione del fatto che l'Illustratore si presenterebbe con una bottega già formata. In realtà, il linguaggio degli aiuti che collaborano con l'Illustratore non testimonia l'appartenenza ad una bottega diretta dal maestro. Le pregevoli iniziali di mano dell'artista alle cc. 98r, 126v e 143v consentono confronti con le iniziali miniate del *Volumen* di Edimburgo e dell'*Infortiatum* di Cesena, così da orientare su una datazione nella prima metà degli anni trenta.

Bibliografia: BAILO, 1886, pp. 33-34; GARGAN, 1978, pp. 92, 193-194; GARGAN, in *Tomaso....*, 1979, pp. 33-34, n. 24; CONTI, 1981a, pp. 10, 252; GIBBS, 1994, pp. 218-220.

## II. Opere di dubbia o erronea attribuzione

### 1.

**BOLOGNA**, Archivio Arcivescovile

Libri di coro della Cattedrale di San Pietro

1330 circa

a. Corale B

Membranaceo

a. Corale I

Membranaceo

Un'iniziale istoriata a c. 39r del Corale B per la Cattedrale di San Pietro con un *santo in trono* ed un'iniziale a c. 66r del Corale I con un *giovane suonatore di tromba* furono riferiti agli inizi dell'Illustratore da Conti (1981a, p. 80). La proposta di Conti non è stata più ripresa in modo critico e sembra in effetti eccessiva, dato che l'autore delle due iniziali appare rientrare nel gruppo di miniatori diretto dal Maestro del Graziano di Parigi in occasione dell'impresa dei nuovi libri di coro trecenteschi per la Cattedrale di Bologna.

Bibliografia: CONTI, 1981a, p. 80; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 361.

### 2. Maestro della Crocifissione D

**CAMBRAI**, Bibliothèque Municipale, ms. 620

Giovanni d'Andrea, *Novella super sextum decretalium*

1340-1345 circa

Membranaceo; cc. 268; 482 x 296 mm

Le miniature di questa copia della *Novella* di Giovanni di Andrea sono state attribuite da Gibbs (1984, p. 640) a una collaborazione fra il Maestro del 1328 e l'Illustratore, che avrebbe il ruolo direttivo, mentre Medica (2000, p. 87) le ha giustamente ricondotte alla mano del Maestro della Crocifissione D in una fase tarda influenzata dall'artista più moderno.

Bibliografia: MOLINIER, 1891, p. 241; DE WINTER, 1983; GIBBS, 1984, p. 640; MEDICA, 2000, p. 87; MEDICA, 2005c, p. 530.

**3. CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio

Capitolare di San Pietro, ms. B.63

*Messale romano*

1335/43

Membranaceo; cc. VII + 409; 352 x 252 mm

La straordinaria decorazione miniata del celebre *Messale di Bertrand de Deux*, costituita da due miniature a piena pagina (cc. 188v, 189r) e da più di trecento iniziali istoriate, tra le quali spicca l'*A(d te levavi)* di c. 1r per dimensioni e ricchezza, tradizionalmente considerata opera di Nicolò di Giacomo, fu invece riferita dalla Ciaccio (1907, pp. 105-109) allo Pseudo Nicolò, mentre l'Erbach (1911, pp. 12, 107-108) confermava la presenza di Nicolò di Giacomo nelle figure delle cornici alle cc. 1r, 188v e 189r. Fu Conti (1981a, p. 94, nota 46) ad accorgersi che il codice non andava considerato miniato dall'Illustratore, come ancora credeva la Cassee (1980,



pp. 19-32), quanto dal miniatore dello *Statuto dei drappieri* del 1346. Anche la cronologia si è attestata intorno al 1346, quando il cardinale fu inviato dalla Francia a Roma e Napoli. È stato ipotizzato che il codice sia stato donato dal cardinale al capitolo di San Pietro prima del ritorno in patria nel 1348 (vedi: CIACCIO, 1980, p. 21, nota 53). Stranamente Conti (1981a, p. 94, nota 46), che condivideva questa supposizione, menzionava il 1343 come anno del rientro di Bertrand in Francia.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, pp. 105-109; BALDANI, 1909, p. 412; ERBACH VON FÜRSTENAU, pp. 9, 12, 107-108; SALMI, 1932, pp. 304-305; SAMBIN, 1949-1950, p. 240, nota 1; SALMON, 1969, pp. 97-98, n. 214; CASSEE, 1977, pp. 129-141, tavv. 96-123; CASSEE, 1980; CONTI, 1981a, pp. 92, 94, nota 46, fig. 285; ZAMPONI, 1983, pp. 165, nota 95, 176; VIAN, in *Maria...*, 2000, pp. 253-258, n. 19; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 475.

#### 4. Maestro del 1346

**CITTÀ DEL VATICANO**, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 2463

Galvano da Levanto, *Opera*

1340-1345

Membranaceo;

La decorazione miniata costituita da un grande riquadro istoriato a c. 1r con la *Presentazione dell'opera al papa* e da iniziali con figure e busti di questo manoscritto era stato inserito tra le opere dello Pseudo Nicolò dalla Ciaccio (1907, p. 109), ma già l'Erbach (1911, p. 11) lo avvicinava al miniatore della *Matricola dei drappieri* del 1346, attribuzione non più posta in discussione, se si esclude la Cassee (1980, p. ), che accorpava l'opera di questo artista allo Pseudo Nicolò. Conti (1981a, p. 95) stringeva il codice proprio intorno alla *Matricola* del 1346.

Bibliografia: CIACCIO, 1907, p. 109; ERBACH VON FÜRSTENAU, 1911, p. 11; CASSEE, 1977, p. 133; CASSEE, 1980, pp. 27, 117; CONTI, 1981a, p. 95 e nota 51; CONTI, 1981b, pp. 79-80 e nota 35; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 475.

## 5. Nerio

**FIRENZE**, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXXI 22

Graziano, *Concordia discordantium canonum cum Glossa ordinaria*

Datazione

Membranaceo; cc. III + 348 + I; 275 x 445 mm

Stranamente attribuita all'Illustratore alla mostra bolognese sul *Decretum Gratiani* (1952, p. 41, n. 14), la decorazione dipinta di questo codice è opera del giovane Nerio, come già si accorse Conti (1981a, p. 59).

Bibliografia: *Mostra di manoscritti e incunaboli...*, 1952, p. 41, n. 14; CONTI, 1981a, p. 59 e nota.

## 6. Maestro del Pontificale di Autun e miniatori bolognesi vicini all'Illustratore

**LONDRA**, British Library, ms. Add. 12023

Giustiniano, *Digestum novum cum apparatu Accursii*

1330 circa

Membranaceo; cc. 279 + II + I; 424 x 250 mm

Numerazione moderna nell'angolo superiore destro del recto di ogni carta, a cifre arabe a matita; scrittura in *littera Bononiensis* a inchiostro bruno su un numero variabile di righe di testo e di glossa per ogni carta, con forme d'impaginazione variate, secondo lo schema *glossa cum textu incluso*; titoli correnti, rubriche all'inizio dei titoli, segni di paragrafo a piede di mosca alternativamente blu e rossi all'inizio delle frasi; iniziali rosse dei nomi degli *auctores* alla fine degli estratti, iniziali blu su filigrana rossa all'interno del testo, iniziali alternativamente rosse e blu su filigrana alternativamente blu e rossa all'interno della glossa, una delle quali, a c. 22r, accompagnata da un fregio a pennello con coda fogliata e dischi dorati

Legatura: moderna in assi di legno

*Contenuto*: Giustiniano, *Digestum novum, cum apparatu Accursii* (1r-279v), poesia frammentaria in volgare vergata da mano del XV secolo? (c. 279v);

*Decorazione*: iniziali entro riquadri dorati ornate con motivi fogliacei su fondo blu all'inizio di alcuni titoli interni del testo, iniziali entro riquadri blu ornate con motivi fogliacei su fondo blu e dorato all'inizio dei titoli interni della glossa, iniziali entro riquadri dorati con figure intere o busti su fondo blu all'inizio dei libri, di alcuni titoli e delle sezioni della glossa, riquadri istoriati larghi una colonna di testo: cc. 2r (*Digestum Novum*, libro XXXIX: *Giudizio intorno alla costruzione di un edificio*), 29r (*Digestum Novum*, libro XL: *Scena di liberazione di uno schiavo*), 55v (*Digestum Novum*, libro XLI: *Caccia e pesca*), c. 77v (*Digestum Novum*, libro XLII: *Scena ex cathedra*), c. 92v (*Digestum Novum*, libro XLIII: *Scena di giudizio*), 116r (*Digestum Novum*, libro XLIV: *Scena di giudizio*), c. 130r (*Digestum Novum*, libro XLV: *Scena di giudizio*), c. 149r (*Digestum Novum*, libro XLVI: *Scena di fideiussione*), c. 174v (*Digestum Novum*, libro XLVII: *Imputato condotto in giudizio*, libro XLVII, iniziale istoriata con *busto di giovane uomo, che brandisce una mazza, rivolto verso l'imputato*), 199r (*Digestum Novum*, libro XLVIII: *Condanna a morte di un imputato*), c. 227r (*Digestum Novum*, libro XLIX: *Scena di giudizio con Giustiniano*), c. 244r (*Digestum Novum*, libro L: *Giudizio sulla tutela dei figli*)

*Provenienza*: iscrizione datata 7 luglio 1377 (c. 279v), iscrizione datata 5 marzo 1380 (c. 279v), iscrizione datata 25 agosto 1462 (prima pagina del bifoglio aggiunto in

testa), acquisito dal Dipartimento dei Manoscritti del British Museum con la collezione di Samuel Butler, vescovo di Lichfield e Coventry nel 1841

La decorazione miniata del codice, già giudicata di fattura italiana al momento del suo ingresso nella British Library (*Catalogue of Additions...*, 1850, rist. an. 1964, p. 26) e riconosciuta da Baldani (1909, pp. 399-400) opera di due rozzi miniatori dell'ambito di Jacopino da Reggio, è stata attribuita all'Illustratore dalla d'Arcais (1988) in virtù della vivacità narrativa e dell'immediatezza espressiva delle figure caratteristiche di questo miniatore anonimo. La semplicità simmetrica della composizione e dei fondali architettonici tridimensionali delle scene istoriate orientavano la studiosa verso la fase più antica della produzione del maestro, all'inizio degli anni trenta, in contemporanea con le illustrazioni giuridiche dell'*Infortiatum* della Malatestiana e le iniziali istoriate della *Commedia* Ricc. 1005 di Firenze. Con la decorazione di quest'ultimo manoscritto in particolare le miniature del codice londinese condividerebbero le architetture maggiormente schematizzate, la fattura più acerba dei volti, la struttura più rigida dei corpi e il chiaroscuro più contrastato rispetto alle pitture del manoscritto cesenate, indizio, secondo la d'Arcais (1988, p. 69), di una precedenza cronologica. Ultimamente Medica ha evidenziato l'ampia partecipazione di collaboratori, tra cui lo studioso ha isolato la figura del miniatore principale del *Pontificale* del Vescovado di Autun in alcuni capilettera all'inizio dei libri. Mi sembra di poter escludere la presenza effettiva dell'Illustratore nel manoscritto londinese, opera di miniatori che ne rappresentano una sorta di parallelo nell'elaborare l'aggiornamento su Giotto del Maestro 1328. Tra questi miniatori la figura più interessante è sicuramente il Maestro del Pontificale di Autun, di cui rappresenta una delle più antiche opere note, databile probabilmente intorno al 1330 anche per la disposizione delle iniziali filigranate all'esterno del corpo del testo.

Bibliografia: *Catalogue of Additions...*, 1850, rist. an. 1964, p. 26; BALDANI, 1909, pp. 399-400, Tav. III; *Index of manuscripts...*, 1984, p. 15; D'ARCAIS, 1988; MEDICA,

*ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 362; MEDICA, 2005b, p. 187; MEDICA, 2011, p. 16.

## 7. Miniatori padovani vicini al Maestro del 1328

**PADOVA**, Biblioteca Antoniana

Libri di coro del Santo

1340-1345 circa

### a. Libro A

*Antiphonae a dominica I Adventus usque ad Nativitatem Domini*

Membranaceo; cc. 151; 690 x 460 mm

### b. Libro B

*Antiphonae a Nativitate Domini usque ad festum Circumcisionis*

Membranaceo; cc. 126; 695 x 470 mm

### c. Libro M

*Antiphonae Sanctorum a die 30 novembris usque ad diem 28 ianuarii inclusive*

Membranaceo; cc. 154; 685 x 450 mm

Le iniziali istoriate di questi tre codici appartenenti alla prima serie trecentesca dei libri di coro del Santo furono attribuiti al giovane Illustratore dalla d'Arcais (D'ARCAIS, in *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana...*, 1975, pp. 729-736), che ha confermato anche di recente la sua ipotesi (D'ARCAIS, in *La miniatura a Padova...*, 1999, pp. 121-124, nn. 37, 38). Conti (1981a, p. 93 e nota 45) si dimostrò in disaccordo con l'attribuzione, propendendo per un artista padovano e una datazione dell'intera serie liturgica tra il 1343 e il 1345. Anche la Mariani Canova (1992, p. 386) non ha accolto l'ipotesi della d'Arcais e ha condivisibilmente riconosciuto all'opera un miniatore influenzato piuttosto dal Maestro del 1328.

Bibliografia: TOESCA, 1951, pp. 838, nota 45, 841, nota 46; ABATE, LUISETTO, 1975, pp. 679-683, 688-690; D'ARCAIS, in ABATE, LUISETTO, 1975, pp. 729-736; D'ARCAIS, 1977; CONTI, 1981a, p. 93 e nota 45; MARIANI CANOVA, 1992, pp. 384, 386, 387, figg. 501-504; D'ARCAIS, in *La miniatura a Padova...*, 1999, pp. 121-124, nn. 37, 38; TONIOLO, 2007, pp. 118-119.

## 8. Maestro del 1346

**WEIMAR**, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, ms. Fol. max. 10

Bonifacio VIII, *Liber VI Decretalium cum apparatu Johannis Andree*

1340 circa

Membranaceo; cc. 143; 465 x 280 mm

Conti (1981a, p. 95) proponeva di vedere l'intervento dell'Illustratore al fianco del Maestro del 1346 nei grandi riquadri con gli *arbores consanguinitatis* (c. 4v) e *affinitatis* (c. 5r) e con il *Cristo tra i dottori* (c. 6r), ipotesi accolta anche dalla Bollati (in *Tr3cento*, 2000, p. 117, n. 15). Più che di un intervento diretto dell'Illustratore mi sembra che sia riscontrabile un momento iniziale del Maestro del 1346 ancora in stretto rapporto con l'artista più anziano.

Bibliografia: ROTHE, 1966, tav. 91; CONTI, 1981a, p. 95 e nota 50, tavv. XXX-XXXII; CONTI, 1981b, p. 79; BOLLATI, in *Tr3cento...*, 2000, p. 117, n. 15; BUSHEY, 2004, pp. 22-25.

Per ragioni di completezza, si riportano brevemente anche altre attribuzioni erronee all'Illustratore che sono rimaste isolate, non dando luogo ad un successivo dibattito critico in merito:

a. Maestro del 1346: **BOLOGNA**, Archivio di Stato, cod. min. 12, *Statuti dei drappieri*, 1346: la pagina illustrata d'apertura, già attribuita a Nicolò di Giacomo (vedi: MALAGUZZI VALERI, 1896, p. 129) fu ritenuta dalla Ciaccio (1907, p. 113) opera di un suo precursore distinto dallo Pseudo Nicolò. Solamente la Cassee (1980, p. 114) identificava i due miniatori, mentre Conti (1978, pp. 92-95; 1981a, pp. 94-96) ha contribuito a ricostruire intorno a questo manoscritto la personalità del Maestro del 1346;

b. Nicolò di Giacomo: **BOLOGNA**, Archivio di Stato, *Matricola della società dei Toschi*, tre figure miniate di *santi* nell'ultimo quinterno:  
la Ciaccio (1907, p. 109) restituiva allo pseudo Nicolò queste iniziali tradizionalmente ritenute di Nicolò di Giacomo;

c. Maestro del 1346: **BOLOGNA**, Collegio di Spagna, ms. 273, Giovanni d'Andrea, *Hieronimianum*, 1346: l'Erbach (1911, p. 113) restituì all'artista degli *Statuti dei drappieri* del 1346 le miniature di questo codice, tra le quali spicca il grande riquadro col *Trionfo di San Girolamo*. Solo la Cassee (1980, p. 114) riferiva il manoscritto, sottoscritto nel 1346, allo Pseudo Nicolò, mentre la critica successiva lo ha stabilmente considerato nel percorso del Maestro del 1346 (vedi: CONTI, 1981a, p. 96; MEDICA, *ad vocem*, in *Dizionario...*, 2004, p. 475);

d. Maestro del 1346 e Maestro del Lat. 4478: **CITTÀ DEL VATICANO**, ms. Vat. lat. 1411, Giustiniano, *Digestum Vetus cum apparatu Accursi*, 1340 circa: la Ciaccio (1907, p. 113) attribuiva il secondo riquadro maggiore del libro XII a c. 203r con *Scena di mercato* al miniatore degli *Statuti* del 1346. Anche in questo caso solo la Cassee (1980, p. 26) ha fatto rientrare la decorazione del codice tra le opere dello Pseudo Nicolò. Conti (1981a, p. 94) invece ha considerato i riquadri maggiori opera di un altro collaboratore dell'Illustratore. Penso che sia ragionevole tornare all'ipotesi della Ciaccio, estendendola anche al riquadro d'apertura del libro I a c. 3r. Negli altri riquadri s'incontra un miniatore più arcaico come si era già accorto Conti (1981a, p. 94, nota 47), che si può riconoscere nell'artista principale del *Digesto* Lat. 4478 di Parigi;

e. Nicolò di Giacomo: **KREMSMÜNSTER**, Stiftsbibliothek, Cim. 4, *Officium Sanctae*

*Mariae*, 1349: Solo la Cassee (1981a, pp. 31, 115) ha attribuito allo Pseudo-Nicolò la decorazione miniata dei margini di questo libro d'ore, sottoscritto da Bartolomeo de' Bartoli nel 1349. La studiosa olandese giustificava così mediante confronti con il *Messale di Bertrand de Deux* e l'Urb. lat. 161 la sua ipotesi d'identificare l'Illustratore con l'Andrea che firma l'offiziolo sul margine a c. 11r, già riconosciuto più verosimilmente da Schmidt con Andrea de' Bartoli, fratello del copista. L'ipotesi della Cassee non ha avuto seguito e Carlo Volpe ha intelligentemente fatto notare che nel firmare un codice interamente miniato da Nicolò di Giacomo Andrea potrebbe aver solamente segnalato il suo ruolo di detentore formale della commissione;

f. Nicolò di Giacomo: **MADRID**, Biblioteca de Palacio, Gregorio IX, *Liber extra*: mss. 118-119: Soltanto la Cassee (1980, p. 115) ha riferito allo Pseudo Nicolò la decorazione di questi due volumi delle *Decretali*, già restituiti dalla Ciaccio a Nicolò di Giacomo.

f. Nicolò di Giacomo: **MODENA**, Biblioteca Estense, corale XI, H, 3, due iniziali miniate a c. 184v: stesso caso del n. b;

g. Miniatore vicino al Maestro del 1346: **NEW YORK**, Metropolitan Museum, n. 31.134,7a, foglio miniato da un *Graduale*, 1340-1350 circa: l'iniziale istoriata *G(loria)* con una *santa martire* in questo foglio miniato da un *Graduale* è stata data all'Illustratore in occasione della mostra *Choirs of angel* a New York (2009, pp. 56-57, fig. 72). Più che a quest'artista i caratteri formali della miniatura rimandano ad un miniatore vicino al Maestro del 1346;

h. Maestro del 1346: **PARIGI**, ms. Lat. 6467, Luca Manelli, *Compendium moralis philosophiae*: Già ritenuta da Schmidt (1973, p. 62) opera di collaborazione tra lo Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo, la decorazione di questo prezioso codice, eseguito per Bruzio Visconti, era elencata tra le opere del primo artista dalla Cassee (1980, p. 116). Grazie a Conti (1981a, p. 95) è stata restituita stabilmente al catalogo del Maestro del 1346;

i. Maestro Woodenface e miniatore vicino all'Illustratore: **TOLEDO**, ms. 4.4, Graziano, *Concordia discordantium canonum sive Decretum*: La L'Engle (2005, p. 9, nota 53) ha proposto l'attribuzione del riquadro largo una colonna di testo a c. 82v all'Illustratore. Il riquadro appare lontano dal livello espressivo dell'artista, anche se è opera di un miniatore di minore talento evidentemente influenzato



dal grande maestro. L'artista principale è individuato giustamente dalla L'Engle in un maestro ribattezzato dalla studiosa Woodenface per i tratti marcati e rigidi;

**f.** Maestro del 1328, Maestro del Pontificale di Autun e Maestro del Leggendario Angioino:

**TORINO**, ms. E.I.1, Giustiniano, *Digestum Vetus cum apparatu Accursi*, 1335-1340 circa: La d'Arcais (1999, p. 129) e Medica (2004, p. 474) avevano proposto di riconoscere l'Illustratore in alcune iniziali con figure e busti all'interno di questa copia del *Digesto*, la cui decorazione costituisce uno dei capolavori del Maestro del 1328. Lo stesso Medica poco dopo è tornato sulla sua ipotesi, ritenendo quest'artista in un primo tempo (in *Giotto e le arti...*, 2005, p. 186, n. 28) uno stretto seguace dell'Illustratore e di recente (2011, pp. 17-19) il medesimo miniatore principale del *Pontificale* di Autun.

## Bibliografia

### XIV secolo

DANTE Alighieri, *Comedia di Dante degli Allagherii, col commento di Jacopo della Lana bolognese*, ed. 1866, a cura di Luciano Scarabelli, Bologna 1866;

Dante Alighieri, *La Divina Commedia corredata dei segni della pronunzia e di nuovi spedienti utili all'evidenza, ai raffronti, alle ricerche, alla memorazione*, ed. 1923, a cura di Giuseppe Vandelli, Milano 1923;

DANTE Alighieri, *La Commedia: secondo l'antica vulgata*, ed. 1994, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano 1994;

Iacomo della LANA, *Commento alla 'Commedia' [1324-1328 circa]*, ed. 2009, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma 2009;

### 1724

Giuseppe Maria SANDI, *Index manuscriptorum S. Iustinae de Padua anno Domini 1724 mensis Augusti die 8*, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1974;

### 1756

Giovanni LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, Liburni 1756;

### 1779

Jean SENEBIER, *Catalogue raisonné des manuscrits conservés dans la bibliothèque de Genève*, Geneva 1779;

### 1784

Giuseppe Maria MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Bibliothecae fratrum minorum conventualium*, vol. II, Caesenae, typis Gregorii Blasinii, 1784

1788

Giovanni Battista VERCI, *Storia della marca trivigiana e veronese*, IX, Venezia 1788;

1823

Jean Baptiste Louis Georges SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa decadence au 4. siecle jusqu'a son renouvellement au 16*, Paris, Strasbourg et Londres 1823;

1832

Joaquín DE LA CANAL, *España sagrada*, vol. 45, *En que se concluye lo perteneciente à la santa iglesia de Gerona, colegiadas, monasterios y conventos de la ciudad*, Madrid 1832;

1845-1846

Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845-1846, I, p. 605, n. 24, II, p. 70, n. 124;

1859

Augustin THEINER, *Vetera monumenta historica hungariam sacram illustrantia: maxima partem nondum edita ex tabulariis vaticanis*, vol. I, *Ab Honorio Papa III usque ad Clementem Papa VI: 1216-1352*, Romae 1859;

1865

*Esposizione dantesca in Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, maggio 1865), Firenze 1865;

1869

Karl WITTE, *Dante-Forschungen: altes und neues*, vol. I, Heilbronn 1869;

1876

*Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, vol. II.2, *Codices num. 11001-15028 complectens*, München 1876;

1880

Jules DELPIT, *Bibliothèque municipale de Bordeaux. Catalogue des manuscrits*, Bordeaux 1880;

1881

*Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, vol. II.4, *Codices 21406 - 27468*, München 1881;

1884

*Le opere volgari e a stampa dei secoli XIII e XIV*, a cura di Francesco Zambrini, Bologna 1884;

1886

Henry STEVENSON Jr., *Codices Palatini Latini Bibliothecae Vaticanae*, vol. I, Romae 1886;

Joseph NEUWIRTH, *Italienische Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken*, 'Repertorium für Kunstwissenschaft', IX (1886), pp. 383-409;

1887

Raimondo ZAZZERI, *Sui codici e libri a stampa della Biblioteca Malatestiana di Cesena. Ricerche e osservazioni*, Cesena 1887;

1888

Andrea GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1222-1318)*, Padova 1888, ed. an., Bologna 1972;

1889

Edward MOORE, *Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia*:

*including the complete collation throughout the Inferno of all the mss. at Oxford and Cambridge*, Cambridge 1889;

1891

Michele BARBI, *Per il testo della Divina Commedia*, Roma 1891;

Francesco CARTA, *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano: catalogo descrittivo*, Firenze-Roma 1891;

Luigi ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891;

1893

Salomone MORPURGO, *I codici riccardiani della 'Divina Commedia'*, 'Buletto della Società Dantesca Italiana', XIII-XIV (1893), pp. 19-114;

1894

*Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, vol. I.2, *Codices num. 2501-5250 complectens*, München 1894;

Francesco MALAGUZZI VALERI, *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola*, 'Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le Romagne', s. III, a. XI (1894), pp. 120-150;

1896

Francesco MALAGUZZI VALERI, *La miniatura a Bologna dal XIII al XIV secolo*, 'Archivio storico italiano', XVIII (1896), pp. 242-315;

1897

*Iconografia dantesca, die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897;

1898

Alfred BASSERMANN, *Dantes Spuren in Italien: Wanderungen und Untersuchungen*, München 1898;

1900

*I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, vol. I, *Manoscritti italiani*, a cura di Salomone Morpurgo, Roma 1900;

Carl TEUFEL, *Einbände, Miniaturen, Initialen, etc. in Fotografie aus der Königl. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek*, München 1900;

1902

Cosimo STORNAJOLO, *Codices Urbinales Latini*, vol. I, Romae 1902;

1906

Lisetta CIACCIO, *Il Cardinal legato Bertrando del Poggetto in Bologna, 1327-1334*, Bologna 1906;

1907

Lisetta CIACCIO, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV: Pseudo Niccolò e Niccolò di Giacomo*, 'L'Arte', X (1907), pp. 105-115;

Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Milano 1907;

1909

Renato BALDANI, *La pittura a Bologna nel secolo XIV*, 'Documenti e studi pubblicati per cura della Regia Deputazione di Storia Patria per la Romagna', II (1909), pp. 373-488;

1911

Hyppolite Victor AUBERT, *Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (fonds Ami Lullin)*, Geneva 1911;

Adalbert ERBACH VON FÜRSTENAU, *La miniatura bolognese del Trecento (studi su Niccolò di Giacomo)*, 'L'Arte', XIV (1911), pp. 1-12, 107-117;

1912

Hippolyte AUBERT, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, Paris 1912;

1918

Giovanni Livi, *Dante: suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Bologna 1918;

1920

LEIDINGER, *Meisterwerke der Buchmalerei aus Handschriften der Bayerisches Staatsbibliothek München*, München 1920;

1921

Giovanni Livi, *Dante e Bologna: nuovi studi e documenti*, Bologna 1921;

1924

Mario CASELLA, *Studi sul testo della 'Divina Commedia'*, 'Studi danteschi', VIII (1924), pp. 5-85;

Gennario Maria MONTI, *L'età angioina*, in *Storia della Università di Napoli*, Napoli 1924, pp. 19-150;

Raimond VAN MARLE, *The developments of the Italian schools of painting*, vol. IV, *The local schools of North Italy of the 14th century*, Den Haag 1924;

1925

Paolo D'ANCONA, *La miniature italienne du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1925;

1928

*Mostra del libro emiliano della R. Biblioteca Estense di Modena*, catalogo della mostra (Modena, maggio-giugno 1928), a cura della R. Sovrintendenza bibliografica dell'Emilia, Milano 1928;

1929

Félix OLIVIER-MARTIN, *Manuscripts bolonais du décret de Gratien conservés à la Bibliothèque Vaticane*, Paris 1929;

*Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, a cura di Francesco Zambrini, *Supplemento*, a cura di Salomone Morpurgo, Bologna 1929;

1932

Augusto CAMPANA, *Biblioteche della provincia di Forlì*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, a cura di Domenico Fava, Milano 1932, pp. 83-110;

Mario SALMI, *Il libro manoscritto emiliano*, in *Tesori...*, 1932, pp. 267-374;

1933

Beniamino PAGNIN, *Della miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV*, 'La Bibliofilia', 1933, pp. 1-21;

1933-1934

Beniamino PAGNIN, *La littera bononiensis*, 'Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arte', 1933-34, pp. 1593-1665;

1934-1935

Roberto LONGHI, *La pittura dell'Italia del Trecento nell'Italia settentrionale*, corso tenuto all'Università di Bologna, a. a. 1934-1935, ed. 1973, in Id., *Opere complete*, vol. VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 3-90;

1935

Jean DESTREZ, *La 'Pecia' dans les manuscrits universitaires du XIII et du XIV siècle*, Paris 1935;

1937

Stephan KUTTNER, *Repertorium der Kanonistik (1140-1234): prodromus corporis glossarum*, vol. I, Città del Vaticano 1937;



1941

Decszo DERCSÉNYI, *The Age of Louis the Great*, Budapest 1941;

1947

Francesco FILIPPINI, Guido ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna: documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947;

1949

Meta HARSEN, *The Necsei-Lipócz Bible: a Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress, MS Pre-Accession 1*, Washington 1949;

1950

Roberto LONGHI, *Prefazione*, in *Mostra...*, 1950, ed. 1973, in ID., *Opere complete...*, pp. 155-169;

*Mostra della pittura bolognese del '300*, catalogo della mostra (Bologna, 1950), Bologna 1950;

Antonio BARZON, *Codici miniati: Biblioteca Capitolare della cattedrale di Padova*, catalogo della mostra (Padova, 1950), 1950;

1951

Bice MONTUSCHI, *Il problema di Tommaso da Modena miniatore*, 'Paragone. Arte', 1951, pp. 13-22;

Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951;

1952

George KAFTAL, *Saints in Italian art*, vol. I, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952;

*Mostra di manoscritti e incunabuli del Decretum Gratiani*, catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1952), Bologna, 1952;

Emma PIRANI, *La miniatura bolognese nella illustrazione del testo del "Decretum Gratiani"*, in *Celebrazioni dell'VIII Centenario del Decretum Gratiani*, Bologna 1952, pp. 5-14;

1953

Giulio Battelli, *Ricerche sulla pecia nei codici del 'Digestum Vetus'*, in *Studi di paleografia, diplomatica, storia e araldica in onore di Cesare Manaresi*, Milano 1953;

*Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 1953), a cura di Giovanni Muzzioli, Firenze 1953;

Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge (MA) 1953;

Sven STELLING-MICHAUD, *Manuscripts juridiques bolognaise de la fin du XIIIe au XIVe siècles*, 'Genavam', I (1953), pp. 117-131;

1954

Francesco CALASSO, *Medio Evo del diritto*, Milano 1954;

Sven STELLING-MICHAUD, *Catalogue des manuscrits juridiques bolognaise de la fin du XIIIe au XIVe siècles conservés en Suisse*, Genf 1954;

1955

Emma PIRANI, *Aspetti della miniatura emiliana dalle origini a tutto il secolo XIV*, 'Accademie e biblioteche d'Italia', XXIII (1955), pp. 247-262;

Mario SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1955;

1957

László GEREVICH, Vásári Miklós kódexei, 'Művészettörténeti értesítő', VI (1957), pp. 133-137;

Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, 1956), Firenze 1957;

Ursula SCHLEGEL, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', XX (1957), pp. 125-146;

1958

Emile MÂLE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'Iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, vol. I, Paris 1958;

Maria Luisa SCURICINI GRECO, *Miniature riccardiane*, Firenze 1958;

1959

Gaetana SCANO, *I manoscritti del Decreto di Graziano conservati nella Biblioteca apostolica vaticana*, in *Studia Gratiana*, vol. VII, Bologna 1959;

Jürgen SYDOW, *Die Dekret-Handschriften der Bayerisches Staatsbibliothek in München*, in *Studia Gratiana...*, 1959;

1961-2000

*Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961-2000;

1962

José JANINI, MARQUÉS, *Manuscritos de la Colegiata de San Félix de Gerona*, 'Hispania Sacra', XV (1962);

Pierre MICHAUD-QUANTIN, *Sommes de casuistique et manuels de confession au Moyen Âge. 12-16. siècles*, Louvain 1962;

Maria WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, Trieste 1962;

1964

Adolf KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: from early Christian times to the thirteenth century*, New York 1964;

1965

*Mostra di codici ed edizioni dantesche*, catalogo della mostra (Firenze, 20 aprile-31 ottobre 1965), Firenze 1965;

Leonetto TINTORI, Eve BORSOOK, *Giotto: la Cappella Peruzzi*, Torino 1965;

1965-1966

Giovanna CHITI, *L'attività dell'Illustratore nella miniatura Bolognese del Trecento*, tesi di laurea (Università di Firenze, a. a. 1965-1966);

1966

*Italy. An Exhibition of Books and Manuscripts*, catalogo della mostra (Edimburgo, National Library of Scotland, 1966), Edinburgh 1966;

Michel LACLOTTE, *Primitivi francesi*, Milano 1966;

Emma PIRANI, *La miniatura gotica*, Milano 1966;

*The flowering of the Middle Ages*, a cura di John Evans, London 1966;

1967

Lucio GROSSATO, *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova 1967;

Emil G. LEONARD, *Gli Angioini di Napoli*, Milano 1967;

1968

*L'Europe gothique: XIIe - XIVe siècles*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 2 aprile - 1 luglio 1968), Paris 1968;

Mario ROTILI, *La miniatura gotica in Italia*, vol. I, Napoli 1968;

1969

Ferdinando BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969;

Peter BRIEGER, Millard MEISS, Charles S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, 1969;

1970-1978

*Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1978;

1971

*Summary Catalogue of the Advocates' Manuscripts*, Edinburgh 1971;

1972

Gero DOLEZALEK, *Verzeichnis der Handschriften zum römischen Recht bis 1600: Materialsammlung, System und Programm für elektronische Datenverarbeitung*, Frankfurt am Main 1972;

Cesare GNUDI, *La bibbia di Demeter Nékcséi-Lipóczy, il "Leggendario" angioino, e i rapporti fra la miniatura bolognese e l'arte d'Oriente*, in *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del XXII CIHA (Budapest, 1969), a cura di György Rózsa, Budapest 1972, pp. 569-581;

Frances A. YATES, *The art of memory*, Harmondsworth 1969, ed. it., *L'arte della memoria*, Torino 1972;

D. B. WALTERS, *Civilian Manuscripts in the Advocates' Library (National Library of Scotland)*, 'Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung', LXXXIX (1972), pp. 376-378;

1973

Enrico CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. V, *I documenti*, Torino 1973, pp. 1033-1094;

1974

Luciano BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974;

*Da Giotto al Mantegna*, a cura di Lucio Grossato, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974), Milano 1974;

Francesca D'ARCAIS, *Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni ed attribuzioni*, 'Bollettino del Museo Civico di Padova', LXIII (1974), pp. 25-59;

1975

Giuseppe ABATE, Giovanni M. LUISETTO, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana, col catalogo delle miniature a cura di François Avril, Francesca d'Arcais e Giordana Mariani Canova*, Vicenza 1975;

Anthony MELNIKAS, *The corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, Rome 1975;

1976

*L'enluminure de Charlemagne à François Ie: manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée Rath, 17 giugno - 30 settembre 1976), Genève 1976;

1977

Francesca D'ARCAIS, *L' 'Illustratore' tra Bologna e Padova*, 'Arte Veneta. Rivista di Storia dell'Arte', XXXI (1977), pp. 27-41;

Elly CASSEE, *'Pseudo-Niccolò' and the Cod. Cap. 63 B in the Biblioteca Vaticana in Rome*, 'Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome', XXXIX (1977), pp. 129-141;

1977-1978

Francesca d'Arcais, *Il manoscritto trecentesco del «Paradiso» Braidense AG.XII.2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici*, 'Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti', XC (1977-78), pp. 33 segg.

1978

Alessandro CONTI, *L' 'Illustratore'*, in *Pittura...*, Bologna 1978, pp. 86-91;

Francesca D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII.2. Due attribuzioni e alcuni problemi*, 'Storia dell'arte', XXXIII (1978), pp. 105-114;

George KAFTAL, *Saints in Italian art*, vol. III, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Florence 1978;

Giordana MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978;

1979

Manlio BELLOMO, *Saggio sull'università nell'età del diritto comune*, Catania 1979;

Alessandro CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, 'Bollettino d'arte', LXIV (1979), pp. 1-28;

Elly CASSEE, *Illustratori bolognesi del Trecento*, in *La miniatura italiana in età Romanica e Gotica*, atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze 1979, pp. 395-418;

Francesca D'ARCAIS, *L'organizzazione del lavoro negli "scriptoria" laici del primo Trecento a Bologna*, in *La miniatura...*, 1979, pp. 357-369;

Letterio GERLI, *Aspetti della miniatura bolognese del Trecento: il maestro dei corali di S. Pietro*, 'Il carrobbio', V (1979), pp. 190-198;

Giordana MARIANI CANOVA, *Nuovi contributi alla serie liturgica degli antifonari di S. Domenico in Bologna*, in *La miniatura...*, 1979, pp. 371-393;

Gherardo ORTALLI, «*Pingatur in palatio*». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979;

*Tomaso da Modena*, catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina-Capitolo dei Domenicani, 5 luglio - 5 novembre 1979), a cura di Luigi Menegazzi, Treviso 1979;

1980

Elly CASSEE, *The Missal of Cardinal Bertrand de Deux: a study in fourteenth century Bolognese miniature painting*, Firenze 1980;

Gigetta DALLI REGOLI, *La miniatura*, in *Storia dell'arte italiana*, p. III, *Situazioni momenti indagini*, a cura di Federico Zeri, vol. II, *Grafica e immagine*, t. I, *Scrittura Miniatura Disegno*, Torino 1980, pp. 127-183;

Letterio GERLI, *Nicolò di Giacomo, miniatore bolognese del '300: dalla collaborazione con l'«Illustratore» alla decorazione dei libri liturgici*, 'Il carrobbio', VI (1980), pp. 151-161;

Francesco SABATINI, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, a cura di Ernesto Pontieri, vol. VI, Napoli 1980, pp. 411-714;

Robert H. ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua*, 'The Art Bulletin', LXII (1980), pp. 24-35;

Carlo VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il VI centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248;

1981

Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Il maestro del codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981;

a. Alessandro CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe, 1270-1340*, Bologna 1981;

b. Alessandro CONTI, [recensione di] CASSEE, 1980, 'Prospettiva', XXIV (1981), pp. 72-82;

Richard Kenneth EMMERSON, *Antichrist in the Middle Ages: a study of Medieval apocalypticism, art and literature*, Seattle 1981;

Robert GIBBS, *L'occhio di Tomaso*, Treviso 1981;

Francesco Ludovico MASCHIETTO, *Biblioteca e bibliotecari di S. Giustina di Padova (1697-1827)*, Padova, 1981;

Roberto RUSCONI, *De la prédication à la confession: transmission et contrôle de modèles de comportement au XIIIe siècle*, in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, atti della tavola rotonda (Roma, Ecole Française de Rome, 22-23 giugno 1979), a cura di André Vauchez, pp. 67-85;

1982

*Conservazione, restauro e archeologia del libro. Indagine strutturale e conservativa sui codici malatestiani di Cesena*, 'Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della Regione Emilia Romagna. Informazioni', V (1982), pp. 1-15;



Renzo GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267 - 1348)*, Bologna 1982;

*La Biblioteca di S. Giustina di Padova: libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, a cura di Giovanna Cantoni Alzati, Padova 1982;

1983

Adriano CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo: dal principio dell'era cristiana ai giorni nostri: tavole cronologico-sincrone e quadri sinottici per verificare le date storiche*, Milano 1983;

Carlo DOLCINI, *Comune e signoria*, in *Storia di Cesena*, vol. II.1, *Il Medioevo (secoli VI-XIV)*, a cura di Augusto Vasina, Cesena 1983, pp. 207-280;

Luciano GARGAN, *L'enigmatico 'conduxit': libri e dogana a Padova fra tre e quattrocento*, 'Quaderni per la storia dell'Università di Padova', XVI (1983), pp. 1-41;

*Thesaurus librorum. 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek*, catalogo della mostra (München, 18 agosto - 1 ottobre 1983), München 1983;

1984

*Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, vol. VII, *Ouest de la France et Pays de Loire*, Parigi 1984;

*Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI)*, a cura di François Avril, Paris 1984;

Robert GIBBS, *Recent Developments in the Study of Bolognese and Trecento Illustration*, 'The Burlington Magazine', CXXVI (1984), pp. 638-641;

Jonathan B. RIESS, *Justice and common good in Giotto's Arena Chapel frescoes*, 'Arte cristiana', LXXII (1984), pp. 69-80;

1985

Hans BELTING, *The new role of narrative in public painting of the Trecento: historia and allegory*, 1985, in *Pictorial narrative in antiquity and the Middle Ages*, a cura di Herbert L. Kessler e Marianna Shreve Simpson, Washington D.C. 1985, pp. 151-168;

Elly CASSEE, Jacky LANGEZAAL, *Bolognese miniatuurkunst in Nederlands bezit*, 'Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek', XXXVI (1985), pp. 71-101;

Maria Monica DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum': i primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, pp. 97-152;

Samuel Y. EDGERTON Jr., *Pictures and punishment: art and criminal prosecution during the florentine Renaissance*, Ithaca-London, 1985:

Nikolaus HIMMELMANN, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico...*, 1985, pp. 202-278;

Lajos VAYER, *Rapporti tra la miniatura italiana e quella ungherese nel Trecento*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 24-26 settembre 1982), a cura di Emanuela Sesti, Firenze 1985, pp. 3-33;

1986

*A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library*, a cura di Stephan Kuttner e Reinhard Elze, Città del Vaticano 1986;

a. Pier Luigi LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986;

b. Pier Luigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelfnuovo, Milano 1986, pp. 461-512;

Mirella LEVI D'ANCONA, *I due miniatori del codice Rb della «Commedia»*, 'Studi danteschi', LVIII (1986), pp. 375-379;

Carlo PIROVANO, *Pittura del Trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia...*, 1986, pp. 71-92;

Roberto RUSCONI, «*Ordinate Confiteri*»: *la confessione dei peccati nelle 'Summae de casibus' e nei manuali per i confessori: metà XII-inizi XIV secolo*, in *L'aveu. Antiquité et moyen-âge*, atti della tavola rotonda (Roma, École française de Rome, 28-30 marzo 1984), Roma 1986, pp. 297-313;

1987

Paul HILLS, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven, 1987;

1988

Jean-Philippe ANTOINE, *'Ad perpetuam memoriam': les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie 1250 - 1400*, 'Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes', C (1988), pp. 541-615;

Francesca D'ARCAIS, *Un'aggiunta al catalogo dell' 'Illustratore'*, 'Miniatura', I (1988), pp. 65-73;

Jennifer O'REILLY, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York 1988;

Antonio Ivan PINI, «*Discere turba volens*». *Studenti e vita studentesca a Bologna dalle origini dello Studio alla metà del Trecento*, in *Studenti e Università degli studenti dal XII al XIX secolo*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Antonio Ivan Pini, Bologna 1988, pp. 45-136;

*Rarer gifts than gold: fourteenth-century art in Scottish collections*, catalogo della mostra (Glasgow, Burrell Collection, 28 aprile - 26 giugno 1988), a cura di Robert Gibbs, Glasgow 1988;

*Università e studenti a Bologna nei secoli XIII e XIV*, a cura di Carlo Dolcini, Torino 1988;

Stefano ZAMPONI, *Elisione e sovrapposizione nella 'littera textualis'*, in 'Scrittura e civiltà', XII (1988), pp. 135-176;

1989

Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia*, in *Pagine di Dante: le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra (Foligno, 11 marzo - 28 maggio 1989; Ravenna, 8 luglio - 16 ottobre 1989; Firenze, 1990), Milano-Perugia 1989, pp. 79-102;

Herbert L. KESSLER, *Diction in the 'Bibles of the Illiterate'*, in *Acts of the XXVIth International Congress of the history of art*, a cura di Irving Lavin, University Park (PA) 1989, pp. 297-308;

Robert GIBBS, *Tomaso da Modena: painting in Emilia and the March of Treviso*,

Cambridge 1989;

Jacky LANGEZAAL, *Een onderzoek naar geillumineerde Bolognese Corpus Iuris civilis-manuscripten, vervaardigd tussen 1250 en 1350*, in *Middeleeuwse Handschriftenkunde in de Nederlanden*, a cura di Joseph M. Hermans, Grave 1989

1990

Giuseppe BILLANOVICH, *Quattro libri del Petrarca e la Biblioteca della Cattedrale di Verona*, 'Studi petrarcheschi', VII (1990), pp. 233-262;

Paolo CASADIO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna*, Bologna 1990, pp. 49-88;

Mary J. CARRUTHERS, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge 1990;

Giordano CONTI, *La Biblioteca Malatestiana*, Milano 1990;

*Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 6 ottobre - 25 novembre 1990), a cura di Rosalba D'Amico, Renzo Grandi e Massimo Medica, Bologna 1990, pp. 97-124;

Michel LACLOTTE, *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, in *Francesco da Rimini...*, 1990, pp. 7-10;

Jacky LANGEZAAL, *Un calendario bolognese ad uso domenicano nella Pierpont Morgan Library di New York: un confronto stilistico*, in *Studi belgi e olandesi per il IX centenario dell'Alma Mater bolognese*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Bologna 1990;

Massimo MEDICA, 'Miniatori-pittori'. 'Maestro de Gherarduccio', *Lando di Antonio*, il 'Maestro del 1328' ed altri: alcune considerazioni sulla miniatura bolognese del 1320-30, in *Francesco da Rimini...*, 1990, pp. 97-124;

Herbert W. WURSTER, *Bischof Albert von Passau, Herzog von Sachsen-Wittenberg, und der Wiener Stephansdom*, in 'Beiträge zur Wiener Diozesangeschichte. Beilage zur Wiener Diözesanblatt', XXXI (1990), pp. 17-19;

1991

Maria Monica DONATO, *Hercules and David in the early decoration of the Palazzo Vecchio: manuscript evidence*, 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LIV (1991), pp. 83-98;

Gaudenz FREULER, «*Manifestatori delle cose miracolose*». *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra (Lugano-Castagnola, Fondazione Thyssen-Bornemisza, 7 aprile - 30 giugno 1991), Lugano-Castagnola 1991;

1991-2002

*Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991-2002;

1992

Jacky DE VEER-LANGEZAAL, *A Cutting Illuminated by the Illustratore (Ms. 13) and Bolognese Miniature Painting of the Middle of the Fourteenth Century*, 'The J. Paul Getty Museum Journal', V (20), 1992, pp. 121-133;

Robert GIBBS, *Bolognese Manuscripts in Bohemia and Their Influence on Bohemian Manuscripts*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A (Bologna, 1990), a cura di Giovanna Perini, Bologna 1992, pp. 55-87;

Domenico MAFFEI, *I codici del Collegio di Spagna di Bologna*, Milano 1992;

Giordana MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di Mauro Lucco, Milano 1992;

Maria Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992;

Bernhard TÖPFER, *Il regno futuro della libertà: lo sviluppo delle speranze millenaristiche nel Medioevo centrale*, Genova 1992;

1993

Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma 1993;

Roberto CASSANELLI, *Milano*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 11-54;

Giancarlo MALACARNE, *Araldica gonzaghesca: la storia attraverso i simboli*, catalogo della mostra (Mantova, 21 maggio - 27 giugno 1993), Modena 1993;

Robert SUCKALE, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993;

1994

Robert GIBBS, *Towards a history of earlier 14th-century Bolognese illumination : little-known manuscripts by Nerio Bolognese and the Hungarian Master*, in *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst: Gerhard Schmidt zum 70. Geburtstag*, Wien 1994, pp. 211-221;

Robert JACOB, *Images de la justice: essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique*, Paris 1994;

1995

Francis CHENEVAL, *Die Rezeption der Monarchia Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559: Metamorphosen eines philosophischen Werkes*, München 1995;

F. D'ARCAIS, *Le miniature dei manoscritti giuridici trecenteschi nella Biblioteca Malatestiana*, in *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, a cura di Fabrizio Lollini e Piero Lucchi, Bologna 1995, pp. 249-262;

*Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996), a cura di Daniele Benati, Milano 1995;

Paolo GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, Roma 1995;

Giovanna MURANO, *'Exemplar' e manoscritti peciati nella Biblioteca Malatestiana di Cesena*, in *Libreria Domini...*, 1995, pp. 237-248;

Giacomo PACE, *Riccardo da Saliceto: un giurista bolognese del Trecento*, Roma 1995;

Gabriella POMARO, *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società dantesca italiana, 1888-1988*, atti del Convegno internazionale (Firenze, 24-26 novembre 1988), a cura di Rudy Abardo, Milano 1995, pp. 497-536;

Robin SIMON, *Giotto and after: altars and alterations at the Arena Chapel, Padua*, 'Apollo', CXLII (1995), pp. 24-36;

Alessandro VOLPE, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, 'Arte cristiana', LXXXIII (1995), pp. 403-414;

1996

Lorenzo BALDACCHINI, *Il libro manoscritto*, in *Atlante dei beni culturali dell'Emilia-Romagna. IV. I beni bibliografici, i beni musicali, i beni teatrali*, a cura di Giuseppe Adani e Jadranka Bentini, Bologna 1996, pp. 19-34;

Ovidio CAPITANI, *Verso un diritto del quotidiano*, in *Dalla penitenza all'ascolto delle confessioni: il ruolo dei frati mendicanti*, atti del XXIII Convegno internazionale (Assisi, 12-14 ottobre 1995), Spoleto 1996, pp. 5-29;

Michael CAMILLE, *The Gregorian Definition Revisited. Writing in the Medieval Image*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, atti del VI International Workshop on Medieval Societies (Erice, Centro Ettore Majorana, 17 - 23 ottobre 1992), Paris 1996, pp. 89-107;

*I Danti riccardiani: parole e figure*, catalogo della mostra (Firenze, 1996), a cura di Giovanna Lazzi e Giancarlo Savino, Firenze 1996;

Jeannine FOHLEN, *L'ancien fonds vatican latin dans la nouvelle Bibliothèque Sixtine, ca. 1590-ca. 1610: reclassement et concordances*, Città del Vaticano 1996;

Karl-Georg PFÄNDTNER, *Die Psalterillustration des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts in Bologna: Herkunft, Entwicklung, Auswirkung*, Neuried 1996;

Elisabeth WUNDERLE, *Katalog der Lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, vol. II.2.1, *Die Handschriften aus St. Emmeran in Regensburg*, vol. I, *Clm 14000 - Clm 14130*, Wiesbaden 1995;

*Lo studio e i testi: il libro universitario a Siena (secoli XII-XVII)*, catalogo della mostra (Siena, Biblioteca Comunale, 14 settembre - 31 ottobre 1996), a cura di Mario Ascheri, Siena 1996;

*The Dictionary of Art*, New York-London 1996;

Grazia VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, in *Lo studio...*, 1996, pp. 79-144;



*Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 - 19 aprile 1997), a cura di Marco Buonocore, Roma 1996;

1996-1997

Robert GIBBS, *Landscape as Property: Bolognese Law manuscripts and the Development of Landscape Painting*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso Internazionale di Studi di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di Melania Ceccanti, *Rivista di Storia della Miniatura*, 1-2 (1996-1997), pp. 207-216;

Andrea PADOVANI, *Perchè chiedi il mio nome? Dio natura e diritto nel secolo XII*, Torino 1997;

1997

*Miniature a Brera, 1100-1422: manoscritti dalla Biblioteca nazionale Braidense e da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 2 novembre - 23 aprile 1997), a cura di Miklós Boskovits, Giovanni Valagussa e Milva Bollati, Milano 1997;

Frank SOETERMEER, *Utrumque ius in peciis: aspetti della produzione libraria a Bologna fra Due e Trecento*, Milano 1997;

«... wider Laster und Sünde». *Augsburgs Weg in der Reformation*, catalogo della mostra (Augsburg, St. Anna, 26 aprile - 10 agosto 1997), Augsburg 1997;

Giuseppa Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, *Artes*, V (1997), pp. 37-71;

1998

Lia BRUNORI, *Manoscritti bolognesi del XIII e XIV secolo nella Biblioteca Laurenziana*, 'Rivista di storia della miniatura', III (1999), pp. 87-104;

*Dizionario biografico degli italiani*, vol. LI, Roma 1998;



Philip GRIERSON, Lucia TRAVAINI, *Medieval European coinage: with a catalogue of the coins in the Fitzwilliam museum, Cambridge, Italy*, vol. XIV.3, *South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge 1998;

Benjamin G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore-London 1998, pp. 57-62;

1999

Andrea DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi: rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di Sergio Marinelli e Angelo Mazza, Modena 1999, pp. 1-44;

Carlo DOLCINI, *Nuove ipotesi e scoperte su Dante, Marsilio e Michele da Cesena. Il nodo degli anni 1324 e 1330*, in *Etica e politica: le teorie dei frati mendicanti nel Due e Trecento*, atti del XXVI Convegno internazionale (Assisi, 15-17 ottobre 1998), Spoleto 1999;

Laura KENDRICK, *Animating the letter: the figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance*, Columbus (OH), 1999;

*Haec Sunt Statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra (Vignola, Rocca, 27 marzo - 11 luglio 1999), a cura di Massimo Medica, Modena 1999;

*La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte di Pietà; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo - 27 giugno 1999), a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo, Modena 1999;

*New approaches to medieval communication*, a cura di Marco Mostert, Turnhout 1999;

2000

Daniele BENATI, *La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese*, in *Duecento...*, 2000, pp. 87-107;

Roberta BOSI, *Lo Studium a Bologna*, in *Duecento...*, 2000, pp. 53-61;

*Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori della Diocesi*, catalogo della mostra (Bagnacavallo, Centro Culturale Le Cappuccine, 2000), a cura di Fabrizio Lollini, Faenza 2000;

Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000;

*Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di Massimo Medica, Bologna 2000;

*Enciclopedia dei Papi*, a cura di Massimo Bray, Roma 2000;

Jean-Marie FRITZ, *Paysages sonores au Moyen Âge*, Paris 2000;

*La sostanza dell'effimero: gli abiti degli ordini religiosi in occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), a cura di Giancarlo Rocca, Roma 2000;

Susan L'ENGLE, *The illumination of legal manuscripts in Bologna: 1250-1350: production and iconography*, tesi di dottorato (New York University, 2000);

Fabrizio LOLLINI, *Miniatura 'romagnola': un primo 'status quaestionis'*, in *Corali...*, 2000, pp. 15-42;

*Maria: vergine madre regina: le miniature medievali e rinascimentali*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Vallicelliana dicembre 2000 - febbraio 2001), a cura di Claudio Leonardi e Antonella Degl'Innocenti, Milano 2000;

a. Massimo MEDICA, *La miniatura a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, in *Corali...*, 2000, pp. 83-92;

b. Massimo MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento...*, 2000, pp. 109-140;

Piroska NAGY, *Le don des larmes: un instrument spirituel en quête d'institution*, Paris 2000;

Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, *Viaggi di codici, viaggi di artisti: alcuni casi verificatisi a Napoli tra Duecento e Trecento*, in A. C., ed.: *Le vie del Medioevo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 1998), a cura Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2000, pp. 388-396;

Paolo PRODI, *Una storia della giustizia: dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Bologna 2000;

Darleen N. PRYDS: *The King embodies the word: King Robert of Anjou and the politics of preaching*, Leiden 2000;

*Tr3cento: pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile - 23 luglio 2000), a cura di Andrea De Marchi, Tiziana Franco e Silvia Spada Pintarelli, Trento 2000;

2001

Carlo DELCORNIO, *Forme dell'exemplum in Italia*, in *Ceti, modelli, comportamenti nella società medievale, secoli XIII-metà XIV*, atti del XVII Convegno internazionale di studi (Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 14-17 maggio 1999), Pistoia 2001, pp. 305-336;

Mario FANTI, *Confraternite e città a Bologna nel medioevo e nell'età moderna*, Roma 2001;

Susan L'ENGLE, *Legal Iconography*, in *Illuminating the Law...*, 2001, pp. 75-104;  
*Illuminating the Law. Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 novembre - 16 dicembre 2001), a cura di Susan L'Engle e Robert Gibbs, Cambridge 2001;

Barbara MOREL, *Justice et Bien Commune. Étude comparée de la fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti et d'un manuscrit juridique bolonais*, 'Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge', CXIII (2001), pp. 685-697;

2002

Lina BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002;

*Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIX, Roma 2002;

Mario GAGLIONE, *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, 'Campania sacra', XXXIII (2002), pp. 61-108;

Robert JACOB, *Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste*, in *Le Moyen Âge en lumière: manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, a cura di Jacques Dalarun, Paris 2002, pp. 207-233;

Susan L'ENGLE, *Trends in Bolognese legal illustration: the early Trecento*, in *Juristische Buchproduktion in Mittelalter*, a cura di Vincenzo Colli, Frankfurt am Main 2002, pp. 219-244;

Roberto RUSCONI, *L'ordine dei peccati: la confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002;

2002-2003

Arianna TERZI, *Il Commento di Jacopo della Lana alla 'Commedia': l'Inferno' secondo il ms. Riccardiano 1005. Lettura e testo*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2002-2003);

2003

Chiara BALBARINI, *'Per verba' e 'per imagines': un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condé di Chantilly*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma 2003, pp. 497-512

Corrado CALENDIA, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo...*, 2003;

*I corali di San Giacomo Maggiore: miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 14 dicembre 2002 - 31 marzo 2003), a cura di Giancarlo Benevolo e Massimo Medica, Ferrara 2003;

*Le due donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 11-26 giugno 2003), a cura di Paolo Dal Poggetto, Urbino 2003;

Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003;

Massimo MEDICA, *I miniatori dei corali agostiniani: Nicolò di Giacomo e Stefano di Alberto Azzi*, in *I corali...*, 2003, pp. 63-107;

Giuseppa Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova al tempo della Dieta*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, a cura di Arturo Calzona, Firenze 2003, pp. 403-421;

2004

Guido ANTONIOLI, *Conservator pacis et iustitiae: la Signoria di Taddeo Pepoli a Bologna (1337-1347)*, Bologna 2004;

Ulrike BAUER-EBERHARDT, «*Lasciate ogni speranza...*». *Stundenbuch des Francesco da Barberini in Rom versteigert*, 'Kunstchronik', LVII (2004), pp. 275-279;

Marisa BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004;

*Casa d'Arte Bruschi: di Anita Almehagen. Opere scelte*, Firenze 2004;

Anthony K. CASSELL, *The Monarchia controversy*, Washington D.C. 2004;

*Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di Milva Bollati, Milano 2004;

Fabrizio LOLLINI, *I manoscritti miniati della Biblioteca Malatestiana*, in *Storia di Cesena*, vol. VI.1, *Cultura*, a cura di Biagio Dradi Maraldi, Rimini 2004, pp. 5-51;

*Pinacoteca Nazionale, Bologna: Catalogo generale*, vol. I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Bologna 2004;

Daniele SOLVI, *L'imperatore degli ultimi tempi nell'immaginario profetico tra Federico II ed Enrico IV*, in *Attese escatologiche dei secoli XII-XIV: dall'età dello spirito al Pastor angelicus*, atti del convegno (L'Aquila, 11-12 settembre 2003), a cura di Edith Pasztor, L'Aquila 2004, pp. 93-125;

2005

François AVRIL, Marie-Thérèse GOUSSET, *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, vol. III, *XIV<sup>e</sup> siècle*, t. I, *Lombardie-Ligurie*, Paris 2005;

Daniele BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 55-77;

BENATI, Daniele, BERNARDINI, Carla, *I dipinti della Pinacoteca Civica di Budrio*, Bologna 2005;

Caroline Astrid BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005;

Emanuela D'AGOSTINO, *Introduzione*, in *I corali di San Domenico a Bologna*, a cura di Emanuela D'Agostino e Patrizia Alunni, Bologna 2005, pp. 7-13;

*Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006), a cura di Massimo Medica, Milano 2005;

Susan L'ENGLE, *Master of B18, the Roermond 'Volumen Parvum' and the Early Fourteenth Century Illumination in Bologna*, 'Codices manuscripti', LII-LIII (2005), pp. 1-20;

Dugald MCLELLAN, *Illuminating the Commedia: an early Bolognese manuscript with gloss by Jacopo della Lana*, in *Flinders Dante Conferences: 2002 and 2004*, Adelaide 2005, pp. 116-142;

a. Massimo MEDICA, *La miniatura a Bologna*, in *La miniatura in Italia*, vol. I, *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente Europeo*, a cura di Antonella Putaturo Donati Murano e Alessandra Perriccioli Maggesi, Napoli 2005, pp. 177-193;

b. Massimo MEDICA, *Libri, miniatori e committenti nella Bologna di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 79-93;

c. Massimo MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti...*, 2005, pp. 37-53;

Pier Luigi MULAS, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura...*, 2005, pp. 147-155;

Giovanna MURANO, *Opere diffuse per exemplar e pecia*, Turnhout 2005;

Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in *La miniatura...*, 2005, pp. 235-246;

*Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, atti del III *Utrecht symposium on Medieval literacy* (Utrecht, 7-9 dicembre 2000), a cura di Mariëlle Hageman e Marco Mostert, Turnhout 2005;

Kay SUTTON, *The Lost 'Officiolum' of Francesco da Barberino Rediscovered*, 'The Burlington Magazine', CXLVII (2005), pp. 152-164;

Alessandro VOLPE, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005;

2006

Francesca MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi: 1310-1410*, Modena 2006;

2007

Silvio BERNARDINELLO, *Catalogo dei codici della Biblioteca capitolare di Padova*, Padova 2007;

Andreas BRÄM, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento: Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna 1*, Wiesbaden 2007;

*Edizione integrale in fac-simile dei manoscritti 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e AG 12. 2 della Biblioteca nazionale Braidense di Milano noti come il manoscritto riccardiano-braidense della Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Iacomo della Lana*, nota codicologica e paleografica di Gabriella Pomaro, Roma 2007;

Massimo FERRETTI, *Pitture per condannati a morte del Trecento bolognese*, in *Misericordie: conversioni sotto il patibolo tra Medioevo ed età moderna*, atti del Seminario di Storia dell'Età della Riforma e della Controriforma (Scuola Normale di Pisa, a.a. 2005-2006), a cura di Adriano Prosperi, Pisa 2007, pp. 85-151;

Robert GIBBS, «*Sober as a judge*». *Ambrogio Lorenzetti's 'Allegory of Justice in the Good Commune' «under the Influence» of the 'Digest' and other Bolognese Illuminated Law Manuscripts*, in *Under the Influence: the Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, a cura di John Lowden e Alixe Bovey, Turnhout 2007, pp. 121-138, 218-221;

*I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze, II, Mss. 1001-1400*, a cura di Teresa De Robertis e Rosanna Miriello, Impruneta 2007;

*La collezione di Roberto Longhi: dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007 - 10 febbraio 2008), a cura di Mina Gregori e Giovanni Romano, Savigliano 2007;

Fabrizio LOLLINI, *Lo spessore della pagina: note sulla tridimensionalità nella decorazione libraria e sull'architettura illusiva nei manoscritti miniati di fine XV e inizio XVI secolo*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi, pp. 55-85;

Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, *Carlo I d'Angiò, re bibliofilo*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, Milano 2007, pp.331-335;

Adriano PROSPERI, *Morire volentieri: condannati a morte e sacramenti*, in *Misericordie...*, 2007, pp. 3-70;

Erwin RAUNER, *Die Handschriften aus Augsburger Bibliotheken*, I, *Stadtbibliothek: Clm 3501-3661*, Wiesbaden 2007;

Francesco ROMANINI, *Manoscritti e postillati dell' 'antica vulgata'*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze 2007, pp. 49-60;

Daniela SAVOIA, *La Biblioteca Malatestiana*, in *La casa dei libri. Dalla Libreria Domini alla Grande Malatestiana*, Cesena 2007, pp. 19-41;

Federica TONIOLO, *Il libro miniato a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, atti del seminario (Venezia, 9-18 settembre 2002), a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo, Venezia, 2007, pp. 107-151;

Paolo TROVATO, *Intorno agli stemmi della 'Commedia'*, in *Nuove prospettive...*, 2007, pp. 611-649: 632, 635-640, 643;

2008

François AVRIL, *La Vie de saint François illustrée, le chef-d'oeuvre d'un enlumineur angevin de la fin du XVe siècle*, 'Art de l'enluminure', 27 (2008), pp. 4-35;

Anne DERBES, Mark SANDONA, *The usurer's heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park (PA), 2008;

Chiara FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008;

Fabio MASSACCESI, *Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra (Roma,



Galleria Nazionale d'Arte Antica, 14 marzo - 15 giugno 2008), Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 37-57;

Serena ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008;

2008-2009

*Choirs of angels: painting in Italian choir books*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 25 novembre 2008 - 12 aprile 2009), a cura di Barbara Drake Boehm, 'The Metropolitan Museum of Art bulletin', LXVI (2008-2009);

2009

Lucia BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in LANA, ed. 2009, pp. 2719-2789;

*Giotto e il Trecento: «il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 6 marzo - 6 giugno 2009), a cura di Alessandro Tomei, Milano 2009;

Gabriella POMARO, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della 'Commedia' di Dante Alighieri*, in LANA, ed. 2009, pp. 2705-2718;

Mirko VOLPI, *Introduzione...*, in LANA, ed. 2009;

Friedrich Georg ZEILEIS, *Più ridon le carte. Buchmalerei aus Mittelalter und Renaissance. Katalog einer Privatsammlung von illuminierten Einzelblättern*, Rauris 2009;

2010

Ulrike BAUER-EBERHARDT, *Bella figura: italienische Buchmalerei in der Bayerischen Staatsbibliothek*, catalogo della mostra (München, Bayerische Staatsbibliothek, 6 giugno - 18 agosto 2010), München 2010;

Daniele BENATI, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne...*, 2010, pp. 19-31;

Teresa D'URSO: *Manoscritti miniati bolognesi nel Regno angioino: le 'Decretales' del Musée Condé di Chantilly*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, a cura di Andrea Zezza, Napoli 2010, pp. 41-50;

Massimo FERRETTI, *Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento bolognese*, in *Giotto e Bologna*, atti del convegno (Bologna, maggio 2006), a cura di Massimo Medica, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 51-77;

Joanna FRONSKA, *Memory and the Making of Images: A Case of a Legal Manuscript*, 'Manuscripta', LIV (2010), pp. 1-20;

Andrea IMPROTA, *Modelli bolognesi (e umbri) nella miniatura napoletana della prima età angioina*, in *Napoli e l'Emilia...*, 2010, pp. 31-40;

*Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), a cura di Massimo Medica, Ferrara 2010;

Massimo MEDICA, *Le Maître du pontifical d'Autun*, 'Art de l'enluminure', 35 (dicembre 2010), pp. 12-23;

*The Anjou Bible: a royal manuscript revealed: Naples 1340*, a cura di Lieve Watteeuw, Paris 2010;

Louis TORCHET, *Le livre imprimé dans la bibliothèque du Roi René*, in *Splendeur de l'enluminure: le roi René et les livres*, catalogo della mostra (Angers, Château, 3 ottobre 2009 - 1 marzo 2010), a cura di Marc-Édouard Gautier, Arles 2010, pp. 55-58;

2011

Ulrike BAUER-EBERHARDT, *Die illuminierten Handschriften italienischer Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, vol. I, *Vom 10. bis zum Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2011;

Maria Alessandra BILOTTA, *Formes et fonctions de l'allégorie dans l'illustration des manuscrits juridiques au XIV<sup>e</sup> siècle: quelques observations en partant des exemples italiens*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge: formes et fonctions; héritages, créations, mutations*, atti del colloquio del RILMA (Parigi, INHA, 27-29 maggio 2010), a cura di Christian Heck, Turnhout 2011, pp. 223-240;

Gianluca DEL MONACO, «*Pasture da pigliare occhi per aver la mente*»: *l'Illustratore nella 'Commedia' Riccardiano 1005*, 'Rivista di storia della miniatura', XV (2011), pp. 114-126;

Irene FAVARETTO, *Ercole a San Marco: una figura inquietante?*, in *Ercole il fondatore*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 11 febbraio - 12 giugno 2011), a cura di Marco Bona Castellotti e Antonio Giuliano, Milano 2011;

Robert GIBBS, *Vat. lat. 1388. A Novel Copy of Gregory IX's 'Decretals' considered in relation to the origins of the Stefano Azzi workshop*, in *Buchschätze des Mittelalters*, a cura di Klaus Gereon Beuckers, Christoph Jobst e Stefanie Westphal, Regensburg 2011, pp. 247-259;

Ryszard KNAPIŃSKI, *L'iconografia del 'Credo' (Simbolo degli Apostoli) mediante la rappresentazione del Collegio apostolico nella storia dell'Arte europea*, in Roberto Mastacchi, Ryszard Knapinski, *Credo. La raffigurazione del Simbolo Apostolico nell'Arte europea*, Siena 2011, pp. 11-97;

Susan L'ENGLE, *The Pro-Active Reader: Learning to Learn the Law*, in *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users. A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*, Turnhout 2011, pp. 51-76;

2012

Robert Gibbs, *The imagery to Book III*, in *Decretales pictae. Le miniature nei manoscritti delle Decretali di Gregorio IX (Liber Extra)*, atti del colloquio internazionale (Roma, Istituto Storico Germanico, 3-4 marzo 2010), Roma 2012, pp. 79-131 [ed. on line: <http://hdl.handle.net/2307/692>];

Susan L'ENGLE, *Picturing Gregory. The Evolving Imagery of Canon Law*, in *Decretales pictae...*, 2012, pp. 23-47 [ed. on line: <http://hdl.handle.net/2307/690>];

Kathleen Nieuwenhuisen, *The Consent in Pictures. Marriage Representations in Medieval Manuscripts of the Liber Extra (1250-1400)*, in *Decretales pictae...*, 2012, pp. 132-144, 145-158;

c.d.s.

Gianluca DEL MONACO, *L'Illustratore a Bologna tra libri di legge e chiose dantesche: problemi aperti e sviluppi recenti della ricerca*, in *Libri miniati per la chiesa, per la città, per la corte in Europa: lavori in corso*, atti del convegno

(Padova, Palazzo del Bo e Museo Diocesano, 2-4 dicembre 2010), in corso di stampa.

291

# Tavole



1. Illustratore: *Suicida*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Inferno*, c. 35v



2. Illustratore: *Assoluzione dei peccati e consacrazione dell'ostia*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Purgatorio*, c. 109v





3. Illustratore: *Confessione*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Purgatorio*, c. 123v



4. Illustratore: *Confessione*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Purgatorio*, c. 179v

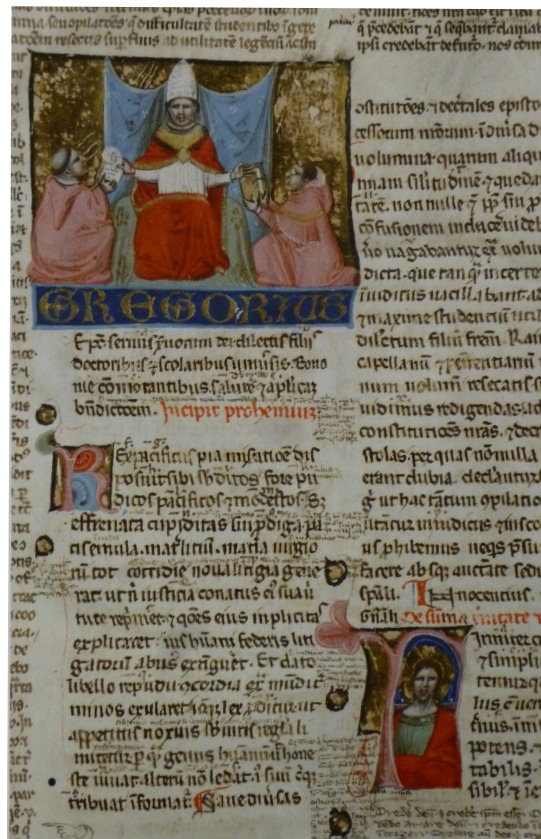


5. Illustratore: *Confessione*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Inferno*, c. 45v



6. Illustratore: *Confessione*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, *Purgatorio*, c. 185r





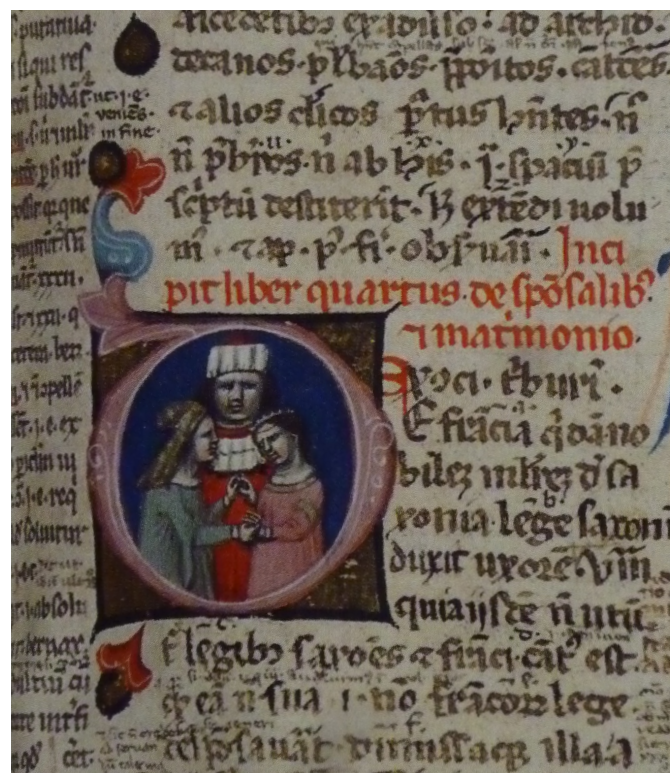
7. Illustratore: *Presentazione delle 'Decretali' a Gregorio IX*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm 14032, *Decretali*, c. 1r



8. Illustratore: *Scena di giudizio*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm 14032, *Decretali*, c. 62v



9. Illustratore: *Elevazione dell'ostia*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm 14032, *Decretali*, c. 125r



10. Illustratore: *Celebrazione degli 'sponsalia'*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm 14032, *Decretali*, c. 190r





11. Illustratore: Scena di giudizio, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*,





12. Illustratore: *Viatico ad un infermo*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 111r



13. Illustratore: *Spartizione dell'eredità*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 227r



14. Illustratore: *Spese relative alle doti*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 12v



15. Illustratore: *Tutela di un minore*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 20v

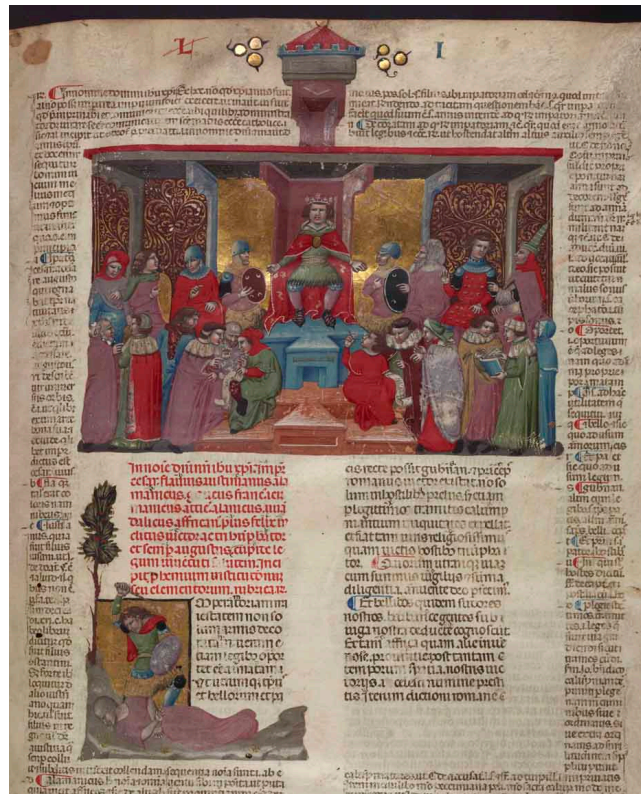




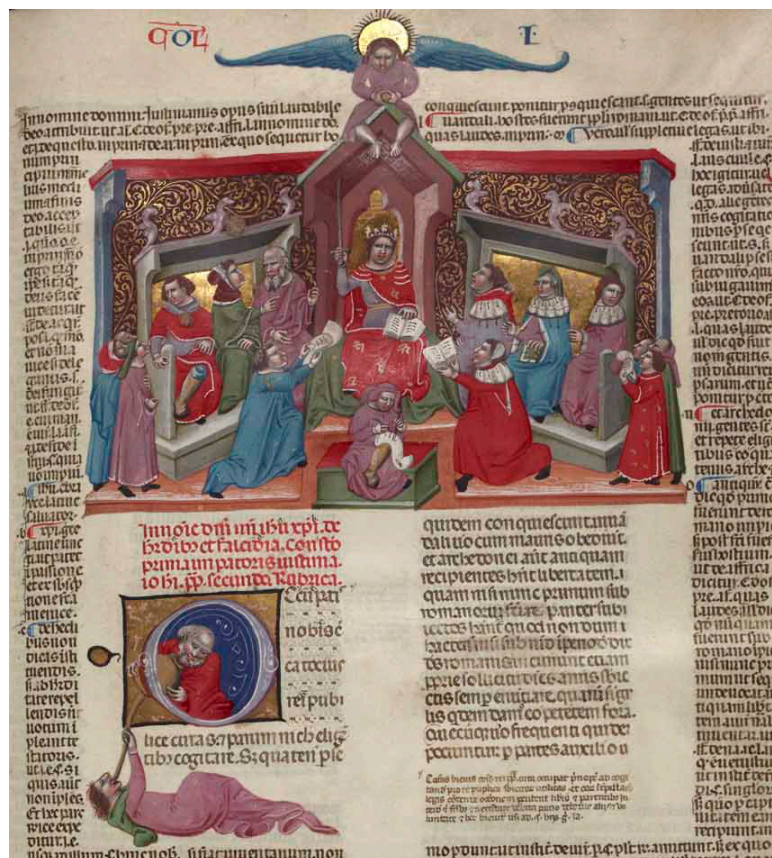
16. Illustratore: *Distribuzione dell'acqua*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 183v



17. Illustratore: *Compiti dei liberti*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.2, *Infortiatum*, c. 283r

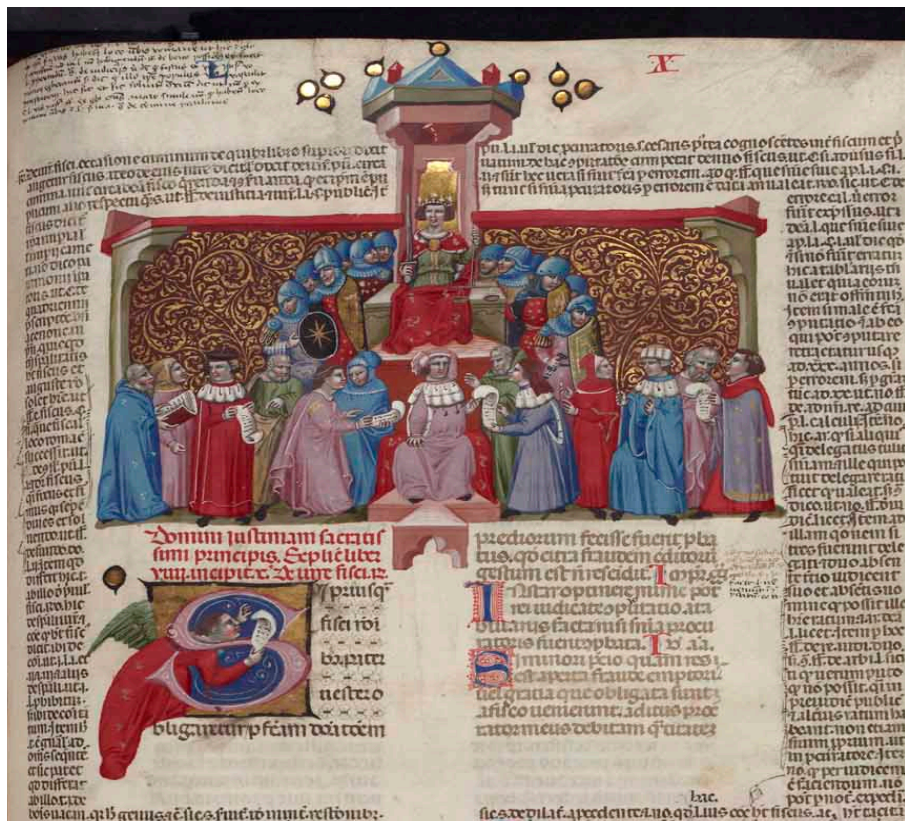


18. Illustratore: *Presentazione delle 'Institutiones' a Giustiniano*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1 (i), *Volumen parvum*, c. 1r



19. Illustratore: *Presentazione dell' 'Authenticum' a Giustiniano*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1(i), *Volumen parvum*, c. 79r





20. Illustratore: *Pagamento dei debiti al tesoro imperiale*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1 (i), *Volumen parvum*, c. 207r



21. Illustratore: *Scena di caccia e pesca*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1(i), *Volumen parvum*, c.16r





22. Illustratore: *Dettatura del testamento*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1 (i), *Volumen parvum*, c. 37v



23. Illustratore: *Scena di giudizio*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1(i), *Volumen parvum*, c.56v



24. Illustratore: *Scena di giudizio*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1 (i), *Volumen parvum*, c. 146r



25. Illustratore: *Scena di trasporto navale*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1(i), *Volumen parvum*, c. 231v





26. Illustratore: *Scena di giudizio*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1 (i), *Volumen parvum*, c. 146r



27. Illustratore: *Scena di trasporto navale*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. Advocates 10.4.1(i), *Volumen parvum*, c. 231v







30. Illustratore: *Presentazione delle 'Institutiones' a Giustiniano*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm. 3502, *Volumen parvum*, c. 1r



31. Illustratore: *Presentazione dell' 'Authenticum' a Giustiniano*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm. 3502, *Volumen parvum*, c. 149r





32. Illustratore: *Scena di caccia e pesca*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm. 3502, *Volumen parvum*, c. 15r



33. Illustratore: *Scena di trasporto navale*, Monaco, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm. 3502, *Volumen parvum*, c. 103r





34. Illustratore: Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 172, *Speculum iudiciale*



35. Illustratore: Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 172, *Speculum iudiciale*



36. Illustratore: Austria, collezione privata, ritaglio da un volume di *Decretali*, particolare



37. Illustratore: Austria, collezione privata, ritaglio da un volume di *Decretali*, particolare





38. Illustratore: *Giustiniano in trono tra i giuristi e scena di decapitazione*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 1r



39. Miniatore vicino al Maestro del 1328: *Compilazione dell' 'Authenticum'*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 77r





40. Illustratore: *Pagamento dei debiti al tesoro imperiale*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 205r



41. Illustratore: *Investitura di un vassallo*, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 275r





42. Miniatore vicino al Maestro del Graziano di Parigi:  
*Scena di giudizio*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale,  
 ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 15r



43. Miniatore vicino al Maestro del Graziano di Parigi:  
*Scena di giudizio*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms.  
 355.1, *Volumen parvum*, c. 37v



44. Miniatore vicino al Maestro del Graziano di Parigi: *Scena di giudizio e omicidio*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 56r



45. Miniatore vicino al Maestro del 1328: *Scena di giudizio con minore*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355.1, *Volumen parvum*, c. 144r







48. Illustratore: *Scena di giudizio*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14340, *Infortiatum*, c. 1r



49. Illustratore: *Dettatura del testamento*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14340, *Infortiatum*, c. 111r





50. Illustratore: *Spese relative alle doti*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14340, *Infortiatum*, c. 10v



51. Illustratore: *Distribuzione dell'acqua*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14340, *Infortiatum*, c. 179v





52. Illustratore e miniatore vicino al Maestro del 1328: *Subordinazione dei poteri*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 1r





53. Illustratore: *Processo contro un vescovo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 97r



54. Illustratore: *Investitura vescovile di un abate*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 194v





**55. Illustratore: *De poenitentia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 277r**





56. Illustratore: *Un presbitero si fa frate*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 191r



57. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, *Decretum Gratiani*, c. 125r









59. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1409, *Digestum vetus*, c. 183r



60. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1409, *Digestum vetus*, c. 1r





61. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1409, *Digestum vetus*, c. 139r



62. Illustratore: *Scena di trasporto*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1409, *Digestum vetus*, c. 285v



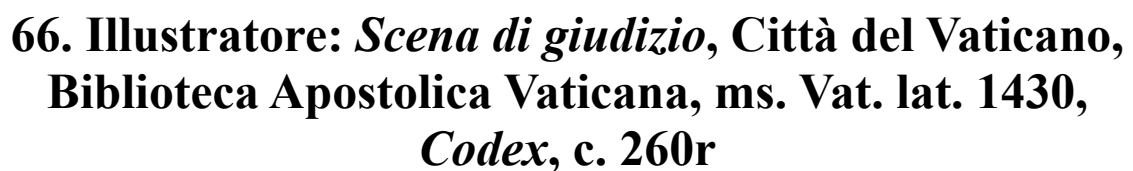
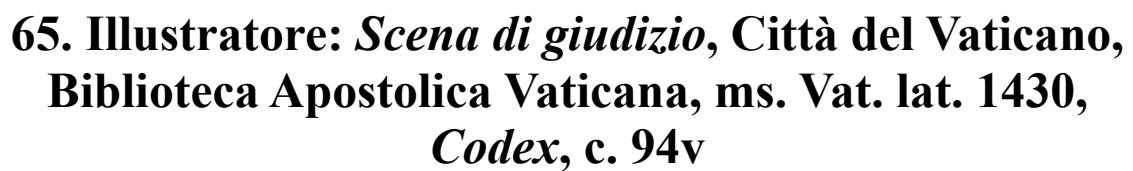






64. Illustratore: *Il servo fuggitivo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1430, Codex, c. 179r









67. Illustratore: *Presentazione delle 'Institutiones' a Giustiniano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 1r





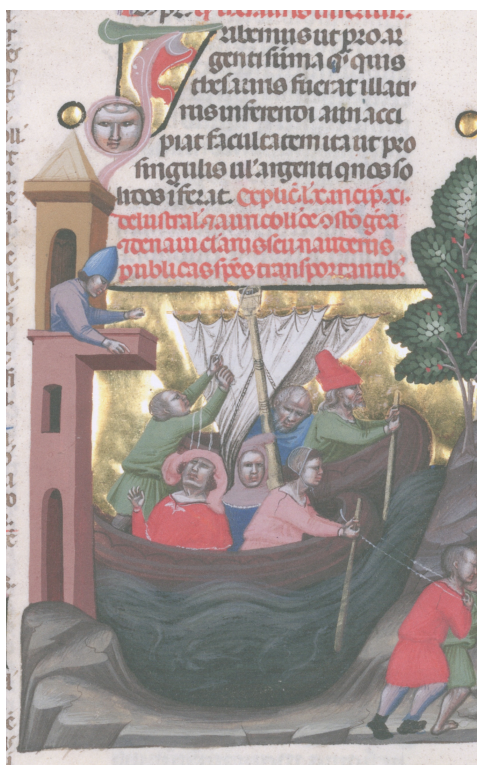
68. Illustratore: *Scena di caccia e pesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 15v



69. Illustratore: *Presentazione dell' 'Authenticum' a Giustiniano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 84r



**70. Illustratore: *Pagamento dei debiti*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 209r**



**71. Illustratore: *Scena di trasporto navale*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 233r**





72. Illustratore: *Vestizione di un magistrato*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 257v



73. Illustratore: *Investitura di un vassallo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1436, *Volumen parvum*, c. 84r



74. Illustratore: *Presentazione delle 'Institutiones' a Giustiniano*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14343, *Volumen parvum*, c. 1r



75. Illustratore: *Compilazione dell' 'Authenticum'*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 14343, *Volumen parvum*, c. 79r









77. Illustratore: *Processo contro un vescovo*,  
 Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552,  
*Decretum Gratiani*, c. 199





**78. Illustratore: *Processo contro un vescovo*,  
Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552,  
*Decretum Gratiani*, c. 552**



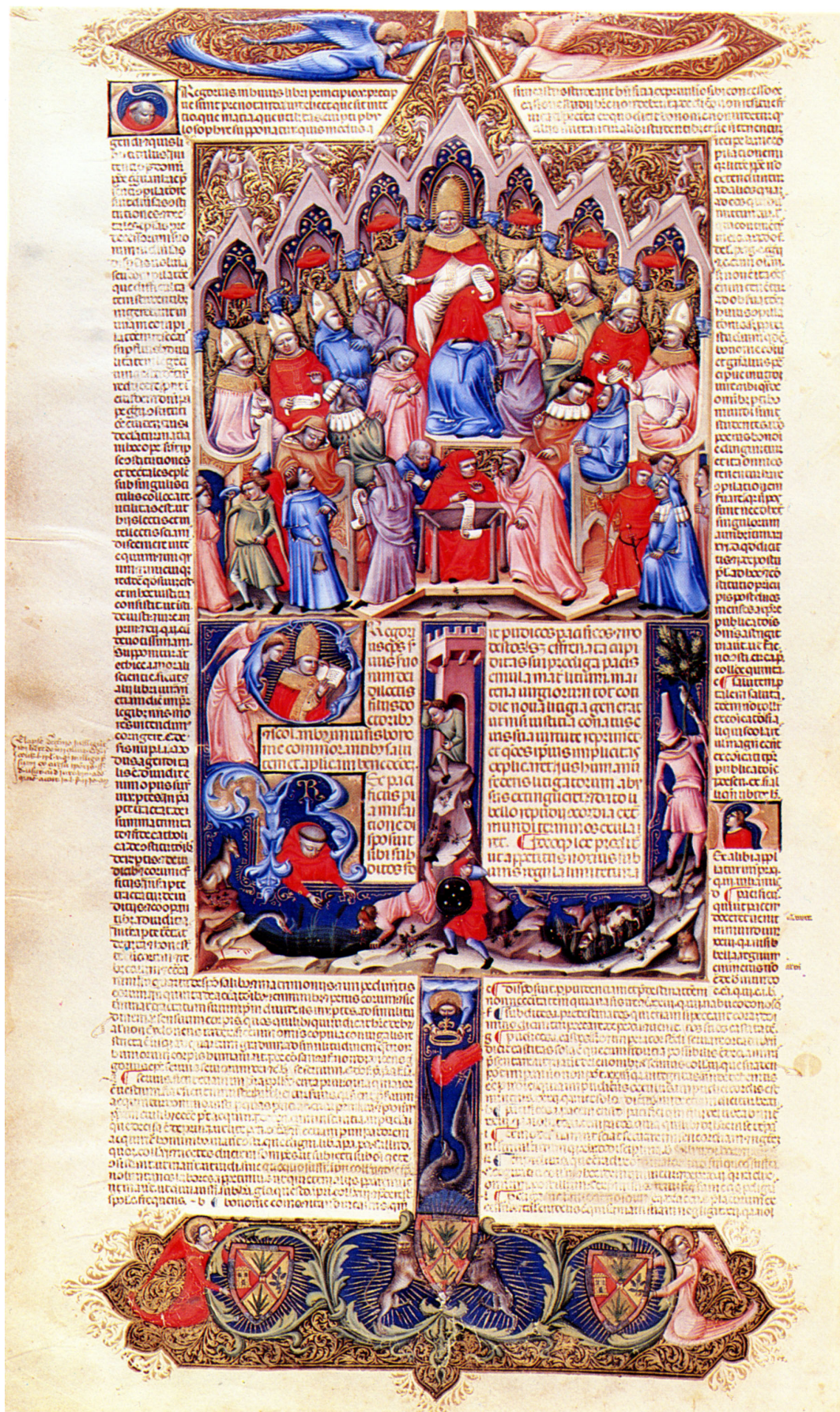


79. Maestro della Crocifissione D: *Rimozione dei beni mobili di una chiesa*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552, *Decretum Gratiani*, c. 286



80. Maestro della Crocifissione D: *Banchetto*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23552, *Decretum Gratiani*, c. 623





81. Illustratore: *Presentazione delle 'Decretali' a Gregorio IX*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1389, *Decretali*, c. 3v









82. Illustratore: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1389, *Decretali*, c. 4v

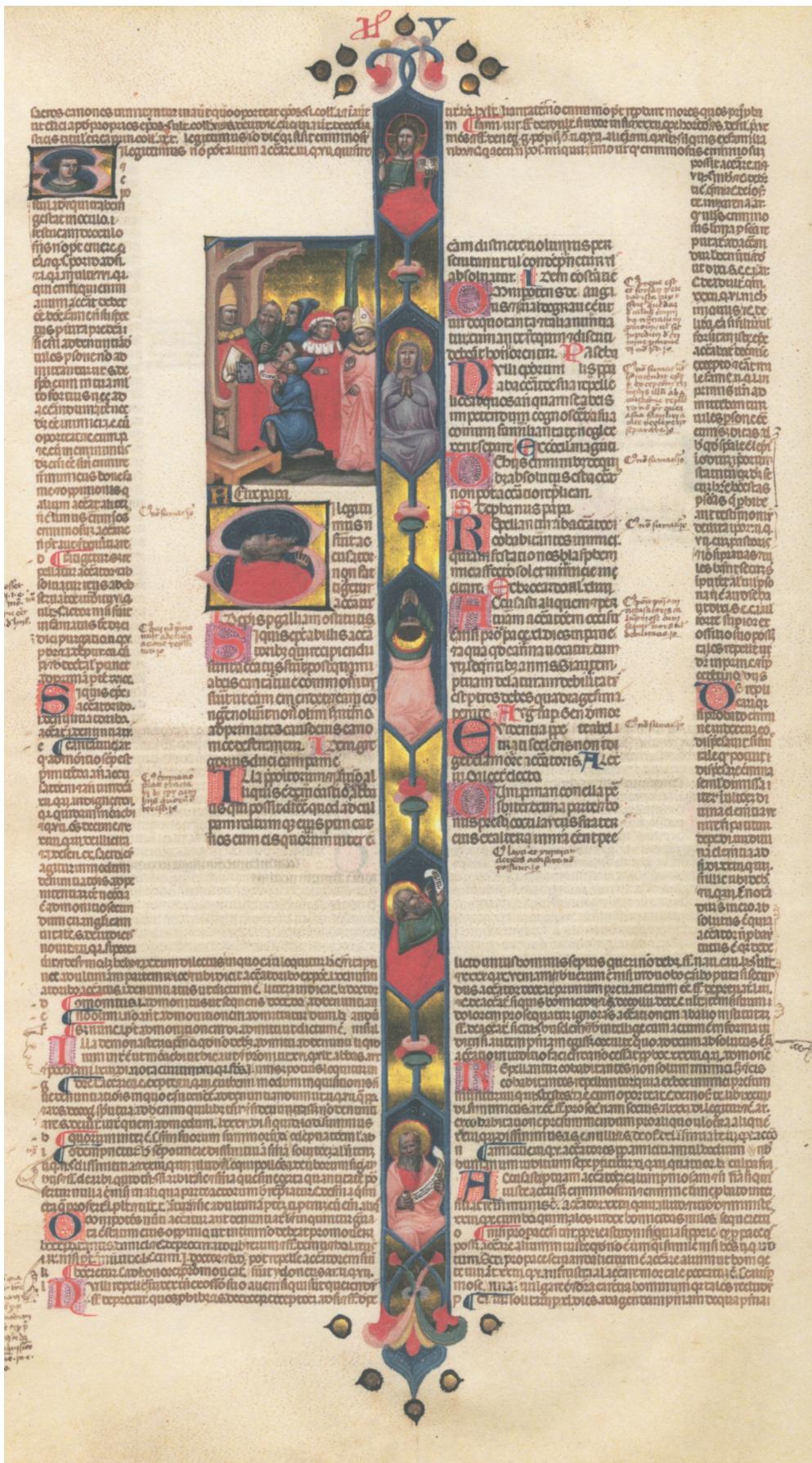


83. Illustratore: Scena di giudizio, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1389, *Decretali*, c. 93r









86. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1389, *Decretali*, c. 265v





87. Illustratore: *Presentazione delle 'Decretali' a Gregorio IX*, Girona, Biblioteca del Seminario, ms. 28, *Decretali*, c. 1v

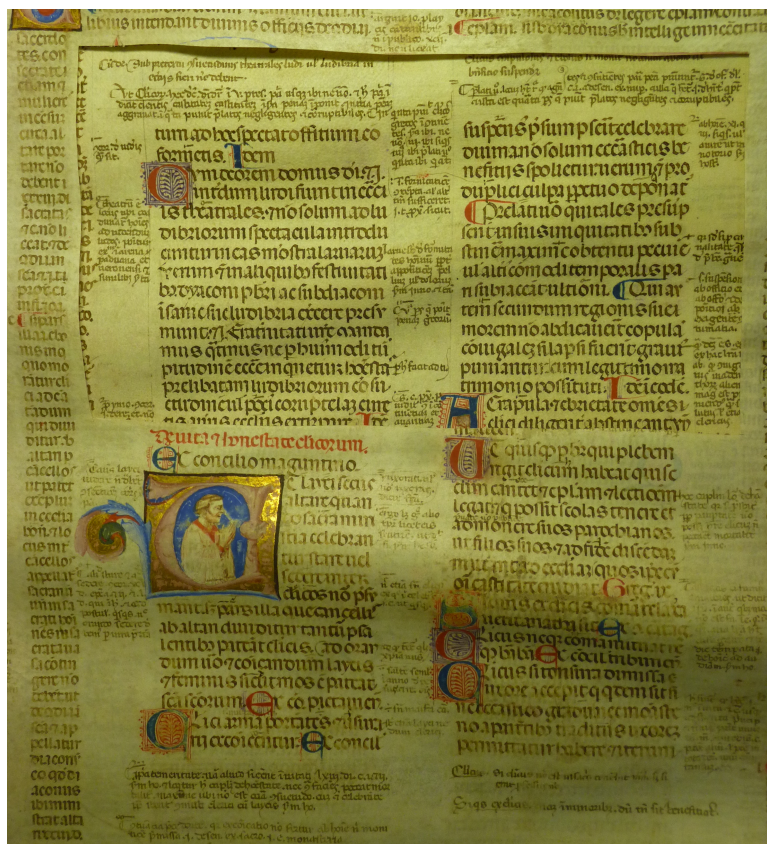








88. Maestro del B18: Girona, Biblioteca del Seminario, *Decretali*, c. 89r

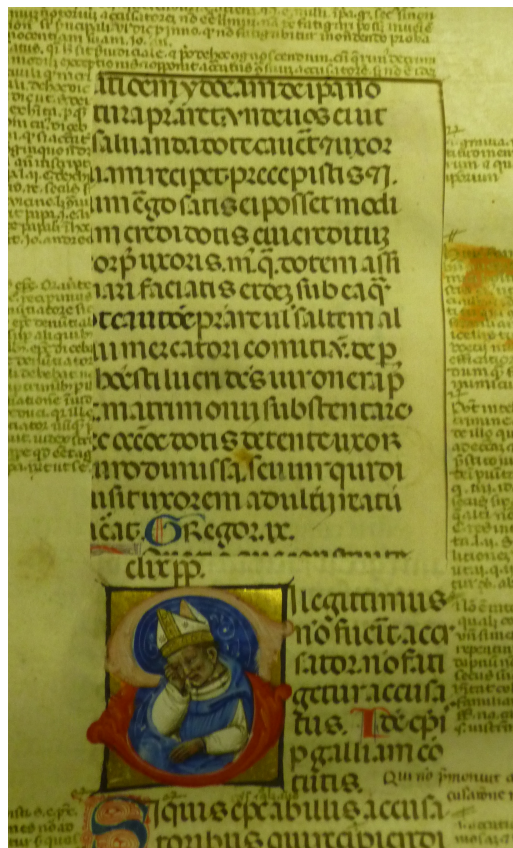


89. Miniatore bolognese (?): Girona, Biblioteca del Seminario, *Decretali*, c. 168r





90. Nicolò di Giacomo: *Coppia di sposi*, Girona, Biblioteca del Seminario, *Decretali*, c. 235r



91. Nicolò di Giacomo: *Vescovo*, Girona, Biblioteca del Seminario, *Decretali*, c. 259v





92. Illustratore: *Martirio di Santo Stefano*, St. Florian, Stiftsbibliothek, ms. III.7, *Liber sextus*, c. 1r





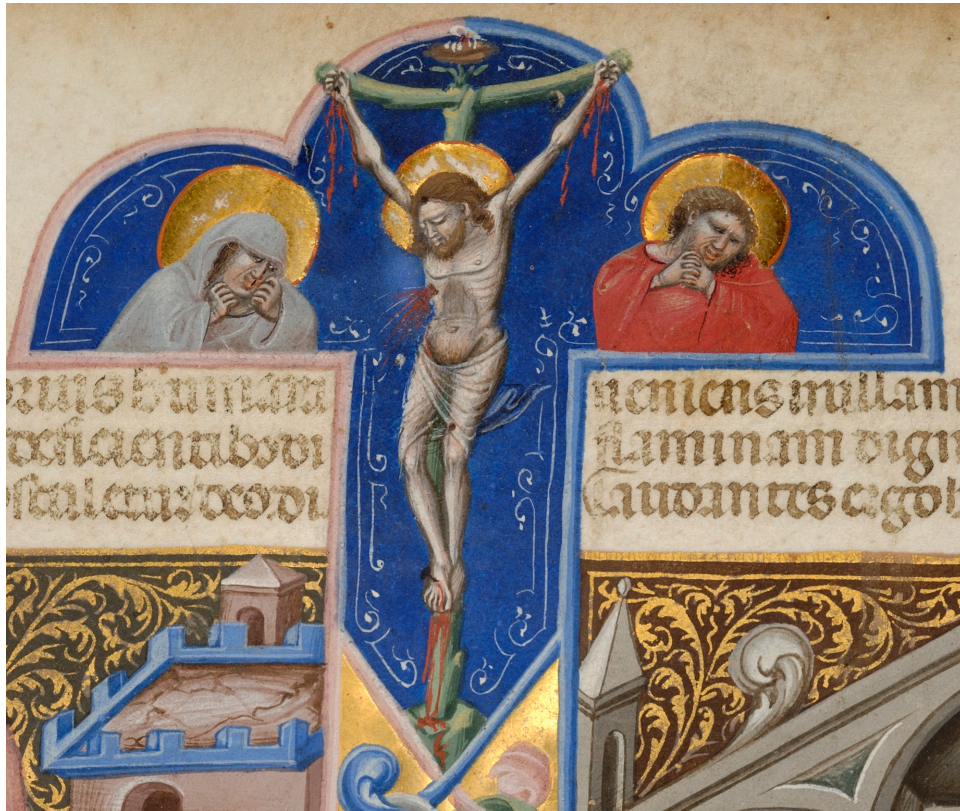
93. Maestro del Lat. 4478: *Arbores consanguinitatis et affinitatis*, St. Florian, Stiftsbibliothek, ms. III.7, *Liber sextus*, cc. 117v-118r





94. Illustratore: *Storie di santo Stefano*  
*d'Ungheria*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms.  
A.24, *Liber sextus*, c. 1r





95. Illustratore: *Crocifisso fra i dolenti*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.24, *Liber sextus*, c. 1r



96. Illustratore: *Ritratto di Nicola di Esztergom*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.24, *Liber sextus*, c. 1v









98. Illustratore: *Giovanni d'Andrea*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.25, *Clementine*, c. 1r



99. Illustratore: *Giovanni XXII allo scrittoio*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.25, *Clementine*, c. 1r



100. Illustratore: *Trinità*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.25, *Clementine*, c. 75r



101. Illustratore: Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A.25, *Clementine*, c. 77r





**102. Maestro dell'Authenticum di Parigi (?):  
Gregorio IX nel concistoro, Angers, Bibliothèque  
Municipale, ms. 378, *Decretali*, c. 1v**



**103. Maestro dell'Authenticum di Parigi (?):  
Adorazione della Trinità, Angers, Bibliothèque  
Municipale, ms. 378, *Decretali*, c. 2r**





104. Illustratore: Angers, Bibliothèque Municipale, *Decretali*, ms. 378, c. 89r



105. Maestro del Graziano di Parigi: Angers, Bibliothèque Municipale, ms. 378, *Decretali*, c. 263r





106. Maestro del 1346: *Subordinazione dei poteri*,  
Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.  
Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 1v



107. Maestro del 1346: *Poteri ecclesiastico e civile*,  
Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms.  
Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 2r





108. Maestro del 1346: *De poenitentia*, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 278r



109. Maestro del 1346: *Consacrazione di una chiesa*, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 315v



110. Illustratore: *Scena di giudizio*, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 127v



111. Maestro del 1346: *Matrimonio riparatore*, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. Lat. 60, *Decretum Gratiani*, c. 313v





112. Maestro del 1346: *Cristo fra i dottori*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 161, *Decretum Gratiani*, c. 107r



113. Illustratore: *Scena di giudizio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 161, *Decretum Gratiani*, c. 125v